P II
10584

teatrul

HECUBA
EVRIPIDE

3

1958

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurențiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, W. SIEGFRIED, George VRACA

PII 0584

teatrul

martie **3** 1958

anul III

pag.

Costache ANTONIU **Actorul-cetăţean** . . . 3
A. POP-MARŢIAN **Talent şi cultură** . . . 5
Florin TORNEA **Spre imaginea teatrală** . . . 9

Margareta BĂRBUŢĂ **Actualitate şi teatru** . . . 13
Crin TEODORESCU **Trei piese dintr-un album** . . . 22

Eduard COVALI **Birlic, comicul** . . . 30
M. ALEXANDRESCU **La masa secretarilor literari** . . . 34

PUNCTE DE VEDERE

Victor BUMBEŞTI **Distribuirea şi dublarea rolurilor** . . . 39

Valentin SILVESTRU **Proiecte de reformă teatrală** . . . 43

Simion ALTERESCU **Serile Moscovei . . . serile Leningradului** . . . 49

CRONICA

Horia DELEANU **Diderot sau Réjane** . . . 61

Radu ALBALA—Antic şi modern ; **Mira IOSIF** — Un spectacol inegal ; **Al. POPOVICI** — „. . . Forme şi năzuinţi de artă"; **Maria VLAD** — Un experiment pedagogic ; **Pericle MARTINESCU** — Teatru la microfon ; **Ştefan IUREŞ** — Teatru de păpuşi . . . 62

INSEMNĂRI

Al. O. TEODOREANU — O amintire şi cîteva însemnări despre Niculescu-Buzău ; **Silvia CUCU** — Tudor Vianu şi teatrul ; **Emil MANU**—Iosif Vulcan ; **Al. P.**—Estrada la „Tineret"; **Nic. MOLDOVAN** — Afiş . . . afişe . 78

I.c. 274564

REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

MERIDIANE

Margareta NICULESCU — Vivat Unima ! ; — Universalitatea lui Caragiale ; — Sebastian din nou la Teatrul Naţiunilor 84

Ştiri din...

U. R. S. S., Belgia, R. Cehoslovacă, Danemarca, R. P. Bulgaria, Franţa, R. P. F. Iugoslavia, Portugalia, R. P. Ungară, Uniunea Sud-Africană, Anglia, Norvegia, S. U. A., Chile 87

CĂRŢI-REVISTE

Amelia PAVEL — Ilustraţii scenografice la teatrul lui Caragiale ; **Fl. P.** — Timpul şi societatea lui Goldoni ; **Angela DĂSCĂLESCU** — Un îndreptar pentru studenţi 92

CALENDAR 96

Coperta : Toni Gheorghiu

COSTACHE ANTONIU

Actorul-cetățean

Nu știu cine, printr-o butadă, spunea un mare adevăr: „Actorii romîni au cunoscut de două ori alegerile din trecut — o dată în Caragiale (căci de la „corul“ alegătorilor pînă la Trahanache, cu toții am trecut prin *O scrisoare pierdută)* și o dată pe propria lor spinare“.

Alegerile de odinioară aveau într-un anumit fel „legături“ cu un anumit gen de teatru, prin mascaradele inabil regizate, prin fast, decor și monoloage politice, iar la final, după ce erau aleși, domnii deputați mai aveau și ei „legături“ sporadice cu o anumită faună din culisele teatrelor.

Regretatul Ionel Țăranu povestea cu haz o întîmplare nostimă, datorită căreia se alesese cîndva deputat în Cameră. Aici, comicul, rătăcit printre acționari, moșieri și alți „reprezentanți ai poporului“, înregistra „scene tari“ care aveau să-i servească mai tîrziu ca material de bază comediei *Articolul 19*. Spunea răposatul că, după o numărătoare a celor prezenți, președintele Camerei a anunțat ironic: „Sîntem 234 domni deputați și un actor!“

Poporul alege astăzi deputații săi și printre aceștia se numără și mulți actori. Dar în ședințe ei sînt un tot: reprezentanții celor mulți. Căci nu există sfat popular, în orașele care au teatre de stat, din care să nu facă parte unul sau mai mulți actori. Le-am întîlnit numele la Turda și la Arad, la Cluj și Iași, la București pe o listă pe care se află la loc de cinste numele: Lucia Sturdza Bulandra.

Actrițele și actorii deputați sînt angajați în acțiunile obștești care merg de la înzestrarea cu bunuri materiale a vieții cartierelor pînă la satisfacerea celor mai înalte cerințe ideologice și artistice. Sînt acestea acțiuni îndreptate toate spre ridicarea bunei stări materiale și culturale a poporului: în noua școală vor crește și vor învăța viitorii spectatori la piesele „marelui repertoriu“; la căminul cultural, ascultînd piesa într-un act, vodevilul și cantoneta, spectatorii vor prinde gust să bată drumul „teatrului mare“.

Vechii deputați aveau „titluri personele“; atunci cînd lipseau blazoanele cu herb, erau prezente fălcile de moșie, jetoanele sau măcar protecțiile înalte. Deputații actori au și ei titluri. Nu le-au moștenit, nu le-au închiriat, nu le-au tras la mezat. Alegătorul din cabina de vot — spectatorul din sală — i-a acordat deputatului său titulatura cea mai înaltă: artist al poporului, artist emerit, i-a prins de piept medaliile bătute cu mîna lui aspră și puternică. Înainte vreme, candidații cereau voturile poporului, suiți pe butoaie sau pe mese de crîșmă, sau pe pernele automobilului. Și de acolo, promiteau, promiteau, promiteau!

Actorii de azi s-au prezentat în lumina reflectoarelor și au vorbit alegătorilor cu talentul și priceperea lor artistică. În zilele premergătoare zilei sărbătorești a alegerilor, actorii i-au reamintit — pentru că asta nu trebuie uitat niciodată — și pe Farfuridi și pe Cațavencu, prezenți încă la oficinele unor posturi de radio apusene. Au arătat generației tinere, prin cuvîntul lui Caragiale, Mușatescu, M. Ștefănescu, A. Baranga, I. Țăranu și Șt. Tita, și atîția alți autori, practicile politice de odinioară, tragicomedia înfiorătoare jucată de cabotinii sanctificați altădată „inviolabili" ; „nimic nu-i arde mai rău pe ticăloși decît rîsul" spunea Caragiale despre liota aceasta, despre care maturii și bătrînii păstrează amintiri negre. Actorii au înțeles să-i înfățișeze nu ca pe niște paiațe rizibile, ci ca pe o clică puternică, ca pe „tagma asupritorilor", cum i-a pecetluit Tudor.

Cu sau fără grimă și peruci, actorii sînt în primul rînd cetățeni. Cînd votează, ori cînd sînt aleși, prezența lor în viața publică are ecou undeva într-un sat unde ard noi lumini, pe un drum de țară acum pavat, într-un nou pavilion de spital, în noul local de teatru. Actorul-cetățean și actorul-deputat sînt marile insemne date de Republică slujitorilor scenei, gratificați în trecut cu toate epitetele „moștenite" încă de la romani.

Spre deosebire de *cetățeanul* lui Caragiale, actorul știe cu cine votează. Votează cu cei care i-au dat demnitatea și cinstirea de slujitor al scenei, care l-au coborît din „căruța cu paiațe" a lui „Musiu Millo" și l-au ridicat în prețuire și respect.

Citim tot mai des în ziare despre participarea actorilor la ședințele comisiilor de deputați, aflăm despre acțiunile lor, de inițiativele lor creatoare. Cetățenii cartierului au rîs sau au lăcrimat seara la spectacol, și a doua zi se sfătuiesc cu actorul care i-a făcut să rîdă sau să lăcrimeze, despre nevoile lor, despre tot ce e de făcut, ca ulița, strada, cartierul, orașul, Republica să înflorească.

Niculescu-Buzău spune în amintirile lui că toate cele văzute în anii Republicii i se par un miracol, că adeseori s-a întrebat dacă nu cumva mîna unui vrăjitor a schimbat toate. Și bătrînul mărturisește că a înțeles „secretul" acestor transformări : Partidul.

În această lumină nouă, alegerile au confirmat calitatea actorului-cetățean. E o titulatură, un titlu de noblețe, nu numai posibil dar și obligatoriu pentru un artist al patriei noastre.

De două ori aplaudați, ca actori și deputați, cetățenii artiști, pornind cu mîndrie în cel de al doilea deceniu, își simt și-și mărturisesc elanurile sporite spre noi realizări în construirea vieții de mîine.

A. POP-MARȚIAN

Talent și cultură

Nu știu cum este privită pe alte meleaguri, între breslașii scenei, cultura actorului, dar la noi, pînă nu de mult, dăinuia o prejudecată: acela, despre care colegii spuneau că e „actor cult“, știa bine că e socotit de ei drept un „cerebral“, care își salvează rolurile cu ajutorul inteligenței, contestîndu-i-se alte însușiri, ca: instinctul scenic, temperamentul artistic și așa mai departe, chiar dacă aceste calități nu i-ar fi lipsit deloc. După părerea lor, cică, actorilor de mare talent le-ar fi stat bine un anumit dispreț nonșalant față de bibliotecă. Se puteau emite, fără ezitare, idei lipsite de sens, cum ar fi aceea că prea multă lectură usucă puterea creatoare, cu alte cuvinte că „prea multă minte strică“, dacă îmi este îngăduit să folosesc aici titlul cunoscutei piese a lui Griboiedov. În primii ani de carieră, auzeam în chip stăruitor asemenea păreri, vînturate în teatru de unii colegi. Se dădeau chiar anumite exemple ilustre de actori mari care puteau să joace pe Shakespeare sau pe Delavrancea, pe Sofocle sau pe Caragiale, deși despre cultura acestor maeștri ai scenei nu se putea vorbi decît în șoaptă. Exemplele nu mi se păreau însă convingătoare: nu puteam să cred că actorii aceia erau așa de mari, tocmai fiindcă erau așa de... lipsiți de cultură. Se opunea logica, după cum se împotrivea și pilda altor actori din cei mai mari, cu o frumoasă pregătire cărturărească, cum erau: Constantin Nottara, Petre Liciu, Petre Sturdza, Vasile Leonescu și alții.

Evoluția teatrului din ultimele decenii face ca asemenea idei să pară acum absurde oricărui om de bun simț. De aceea, ele sînt rostite azi — acolo unde mai sînt rostite — cu mai multă rezervă. Rolul actorului este acum de o importanță covîrșitoare. El a devenit un educator al spectatorului, care nu mai caută la teatru o simplă destindere. De pe scenă, spectatorului i se transmit idei. Cum s-ar putea, oare, ca un actor să-i vorbească minții lui, dacă n-ar fi în stare să pătrundă el, cel dintîi, ideile piesei, dacă n-ar avea forța intelectuală să i le transmită?

Toată admirația pentru marile temperamente dramatice sau comice, pentru prezențele scenice impresionante, pentru vocile generoase, pentru darul de „a trece rampa“ al unora dintre actorii noștri! Fără astfel de însușiri, prezența actorului în teatru rămîne modestă. Dar asemenea daruri, oricît de strălucite, n-ar fi deajuns fără o bună pregătire intelectuală. Teatrul contemporan nu mai trăiește din melodramă, din farsă sau din „capodopere“ bulevardiere; el cere actorului o capacitate de înțelegere și de adaptare care nu se poate dobîndi fără exercițiul unei participări continue, plină de interes, de curiozitate, la viața societății și la cultura ei. Pentru ca actorul să redea — filtrate prin gîndirea-i proprie — ideile unei piese, este obligat să satisfacă anumite acte de cultură, căci dacă spectatorul va simți că interpretul nu este la înălțimea ideilor pe care le susține, nu-l va crede. S-au văzut „căderi“ de piese valoroase. De ce? Conținutul de idei, supratema piesei, cu alte cuvinte, nu fuseseră înțelese și transmise fidel de interpreți. Stanislavski, care pune mare preț pe cultura actorului, pe aptitudinea lui de a contribui la procesul de creație printr-o conștiință vie, acordă supratemei într-o piesă de teatru o însemnătate capitală; supratema fiind mesajul ideologic al autorului, cere ca el să fie înțeles cu discernămînt și îmbrățișat cu putere de către actor. Stanislavski crede că este imperios necesar ca o creație actoricească să fie subordonată conținutului de idei al piesei, să-l slujească.

Fără o studiere atentă a tuturor „situațiilor propuse“, fără o necontenită observare a vieții, fără o cunoaștere adîncă a legilor naturii, în general, și o pătrunzătoare cercetare a naturii sentimentelor omenești, în special, actorul nu poate nădăjdui să ajungă la înfăptuiri depline. Din obișnuitele lui lecturi, s-ar înțelege, prin urmare, că nu trebuie să lipsească anumite scrieri din domeniul psihologiei, al biologiei și medicinii, al istoriei teatrului, artelor, al istoriei propriu-zise, după cum nu pot fi ignorate, în nici un caz, operelor clasicilor marxist-leniniști. Fără de cunoașterea acestora, nimeni nu se va putea orienta în interpretările celor mai multe personaje, nu va ști nici să întrupeze pe omul nou, nici să ia atitudinea potrivită față de cel vechi; în necunoștință de cauză, se ajunge la *eroul pozitiv* și *eroul negativ* înțeleși și exprimați „în general“, prin imagini simplificate la maximum.

Nu este vorba, bineînțeles, ca actorul să se transforme într-un savant atotștiutor; dar spiritul lui trebuie să fie mereu treaz, puterea de asimilare, deosebită, antenele lui, vii și sensibile. El trebuie să facă necontenit investigații în lumea în care trăiește, speculații intelectuale. Și să prelucreze totul prin talentul său specific, urmărind un singur scop: să-și alimenteze necontenit măiestria. Talentul se cultivă printr-un contact neîntrerupt cu ideile generale, cu evoluția problemelor de interpretare, care se ivesc din necesitatea înnoirii artei scenice. Actorul e dator să lupte împotriva rutinii, dacă nu vrea să ajungă în acel punct din care nu mai poate privi cu admirație decît doar propria lui personalitate artistică, dacă nu dorește să-și îngusteze orizontul, căzînd în manieră — sfîrșitul talentului.

Am cunoscut un actor dintre aceia care „sperie lumea“ în tinerețe cu talentul lor. Dar el se speriase și singur de talentu-i propriu, și de aceea n-a crezut că mai are vreo datorie față de darul cu care era înzestrat. În loc să și-l dezvolte printr-un anumit fel de viață, util talentului său, o viață cu preocupări deosebite, s-a mulțumit să se închidă în orgoliul său ca într-o carapace, ținîndu-se departe de orice manifestare culturală, de orice informație folositoare artei sale, refuzînd orice mijloc de a-și dezvolta însușirile, neîncercînd niciodată să se depășească printr-o străduință mai mare, nelăsînd loc în sufletul său nici unei frămîntări, nici unei îndoieli creatoare. N-a citit cărți bune, nu s-a ținut la curent cu ideile noi ale vremii, nu s-a interesat de nici o problemă artistică sau literară. El nu mergea la spectacole, pentru motivul că nu-i plăcea nici un alt actor; n-a umblat prin muzee, pentru că nu vedea la ce i-ar folosi. La concerte, la operă, nu se ducea, pentru că nu era „muzical“, și se lăuda cu asta. Orizontul lui s-a îngustat din ce în ce mai mult, talentul lui s-a pierdut cu încetul, întocmai ca talismanul dintr-unul din romanele lui Balzac, cu deosebire că macabrul petic din *La peau de chagrin* apropia de moarte pe posesorul lui, chiar sub privirile lui înspăimîntate, pe cînd talentul actorului nostru se pierdea pe nesimțite, *în afara conștiinței lui.*

Nu aceste modele de actori — chiar foarte talentați — ar trebui să fie alese de tînărul care pornește să cucerească gloria scenică. Categoria oferă, desigur, o imagine mai ispititoare pentru visările confuze: boema, fronda, autoadmirația morfinizantă, „panașul“ de cafenea cîștigă mai ușor adepți decît modelul actorului citit, activ, modest. Genul de actori care vor să dovedească — s-ar părea — că descind direct din faimosul cabotin *Brichanteau*, sau din tot așa de memorabilul său confrate literar *Delobelle*, ar trebui să se gîndească, în definitiv, că breasla noastră a fost cinstită altădată de un

Roscius, care era prieten cu Cicero, de Shakespeare sau de Molière, care și-au vopsit fața ca și noi.

Orice creație scenică implică elemente de cunoaștere și de concepție — *elemente intelectuale* — care călăuzesc talentul. Cunoașterea se hrănește nu numai cu fapte, dar și cu studiul în bibliotecă. Lectura completează în mod necesar observația vie. Marele actor va avea misiunea să evoce, între altele, personaje cu existență istorică, un filozof, un poet; pe Voltaire sau pe Byron. Ca să redea pe scenă subtilitatea spiritului unuia, sau gîndirea inspirată a celuilalt, e nevoie ca actorul să fi citit cîțiva filozofi — pe Voltaire, neapărat — iar lectura poeților — cei clasici, în primul rînd — să nu fie pentru el numai o îndeletnicire circumstanțială. De asemenea cînd avem de interpretat eroi din antichitate, de pildă, nu e deajuns să ne documentăm superficial, parcurgînd în ceasul al unsprezecelea al documentării cîteva albume din colecția „Propyläen". Nu vom ști să vedem nimic în ele, dacă ochiul nostru nu s-a format din timp și n-a învățat să priceapă *viața din plastica corpului omenesc*, în expoziții și muzee, dacă n-am căutat din vreme prin rafturile bibliotecilor și nu ne-am făcut prietene cărțile care ne vorbesc pe îndelete despre antichitate. Dar și interpretarea eroilor contemporani, a celor mai obișnuiți, a unui țăran, sau a unui muncitor dintr-o uzină, nu poate fi obținută numai din observație directă. Ne stau la îndemînă operele scriitorilor, romancieri, povestitori, care au pătruns mai adînc decît am putea-o noi face, și au redat, cu geniu sau numai cu talent, caractere, simțiri, conflicte din viața țăranilor sau a muncitorilor. Scrierile lor trebuie citite. Cunoscînd pe Ion Creangă, pe Ion Slavici, pe Mihail Sadoveanu sau pe Liviu Rebreanu; citind pe Marin Preda, de pildă, vom înțelege mai bine pe țăran; în romanele lui George Mihail Zamfirescu vom găsi interesante personaje de la periferia Capitalei; aflînd din cărți cît mai multe fapte din lupta proletariatului, sau a comuniștilor în ilegalitate, vom ști cum să redăm realist oamenii din piesele lui Davidoglu, sau — să zicem — din *Pentru fericirea poporului* de A. Baranga și N. Moraru.

Lectura operelor profunde ale scriitorilor ne ajută să pătrundem în structura însăși a personajelor interpretate. Oare, cum am putea să întruchipăm în mod real un erou al răscoalei din 1907, fără să fi citit și recitit, în primul rînd, romanele despre această răscoală, ale lui Liviu Rebreanu sau Cezar Petrescu, fără să fi văzut pînzele lui Octav Băncilă, fără să fi scandat versurile lui Tudor Arghezi?

Dar interpretul trebuie să cunoască mai mult decît atît. Nici un personaj, fie el antic, medieval, rinascimental, pașoptist sau contemporan, nici unul nu poate fi dăruit de actorul interpret cu elementele realiste necesare, dacă acesta nu cunoaște bine și ideile epocii, filozofia, ideologia timpului, dacă el n-are informații temeinice despre opera autorului și despre tendințele ei.

Actorul tînăr, mai ales, dus de elanul și apetitul vîrstei lui de consumator de roluri mari — socotind că rol important înseamnă neapărat rol lung —, nu dă atenție figurilor episodice, care de multe ori pot fi atît de bine reliefate, încît să se învrednicească a sta în spectacol alături de cele principale, pe același plan, dacă prezentarea lor de către interpret este rodul unei munci pasionate, întemeiată pe o documentare bună. Să-mi fie iertat, în dorința de a aduce o pildă cît mai autentică, să scriu aici despre ceva ce s-a petrecut cu mine însumi. Mai înainte, vreau să mărturisesc că — așa cum văd că se întîmplă și azi cu actorii tineri — nu dădeam nici eu, în primii ani de carieră, decît o atenție limitată rolurilor episodice, privindu-le cu indiferență, visînd la rolurile mari pe care încă nu le jucasem și care credeam că trebuie să-mi vină în ritm... torențial! Este adevărat că nici critica dramatică nu se oprea decît rareori asupra creațiilor actoricești în rolurile mici, lipsind astfel de stimulent pe interpreți. O astfel de apariție fugară mi s-a hărăzit într-una din piese — *Borgia* de Al. Kirițescu — în ciclul de reprezentații ce dădea pe scena Teatrului Național, Maria Ventura, artistă de origine romînă, societară a Comediei Franceze. Personajul se numea, e drept, *Nicolò Machiavelli,* dar numărul de replici era neînsemnat. Faptul că jucam alături de marea tragediană mi-a sporit însă simţul răspunderii. Am pornit, de aceea, la o serioasă documentare. Am căutat stampe, am citit cărţi, printre care *Prinţul* de Machiavelli. Am citit timp de două săptămîni, pentru un rol bătut la maşină pe un sfert şi jumătate de coală, în care intrau şi finalele replicilor lui Cezar Borgia. Mi se părea excesiv şi luasem hotărîrea să nu mai reîncep niciodată asemenea operaţie. Dar atenţia pe care mi-au dat-o după premieră cîteva cronici, prin gazete, şi mai ales autorul însuşi, m-a făcut să văd că asemenea osteneli dau totuşi roade bune. (Iată ce a scris, spre surpriza şi bucuria mea, autorul, la cîtva timp după premieră: „...mi-aduc aminte de acel magistral Machiavelli pe care l-a întrupat A.P.M."). Începutul îmi adusese mulţumiri. Am continuat. De atunci, m-am apropiat întotdeauna cu grijă de figurile istorice, oricît de mici ar fi fost rolurile. Aceste rînduri despre întîmplarea cu rolul *Machiavelli* nu le-am scris cu alt gînd decît numai spre a dovedi, printr-o amintire personală, cît de mare este, pentru un actor, însemnătatea unei documentări literare ştiinţifice.

*

Este adevărat că în „carul lui Thespis" — care, de multe ori, de la începutul teatrului romînesc pînă acum zece ani, a fost o adevărată „căruţă" cu caii costelivi, ce a dus din loc în loc pe actorii noştri necăjiţi — este adevărat că în acest *car al teatrului* n-au urcat numai actori trecuţi prin şcoli. Teatrul era o profesiune lăsată de izbelişte, ba chiar prigonită adeseori; cei care o îmbrăţişau veneau de unde se nimerea, mînaţi de imboldul artei, dar ştiind că pornesc pe o cale spinoasă, pe care, în afară de mulţumirea aplauzelor, nu-i aşteptau decît lipsurile cele mai grele. Printre ei a fost însă şi un Matei Millo, autor de comedii care împărţea succesele cu Vasile Alecsandri; un Costache Caragiale, autor dramatic şi el, care părăsise o catedră de limba elină, ca să fie actor, amîndoi oameni de întinsă cultură. Ceva mai înainte, întemeietorii teatrului romînesc nu uitaseră, de altfel, că învăţătura de carte, cultura literară mai ales, este neapărat trebuitoare slujitorilor scenei. Zîmbim înduioşaţi cînd citim ce a spus, de pildă, Ion Heliade Rădulescu la „eczamenul şcoalei Soţietăţii Filarmonice", despre învăţătura elevilor. „În vreme de şapte luni, s-a făcut un mic curs de literatură, spre a pregăti pe şcolari a simţi frumuseţele poeţilor dramatici", spunea marele cărturar la 29 august 1834, înainte de a se ridica „perdeaua" pe una din primele reprezentaţii de teatru în grai romînesc.

Iată şi ce scria, tot în acei ani de la începutul teatrului romînesc, Dimitrie Gusty, actor şi apoi cronicar ieşean, în revista „Albina Romînească" a lui Gheorghe Asachi, spunîndu-şi părerile despre o reprezentaţie a piesei *Lazăr păstorul,* dată în 1845, în capitala Moldovei: „Nu putem a nu spune că ceea ce deosibeşte pe artistul nostru (Poni, interpretul rolului titular — *n. n.)* este înţelegerea şi simţirea sa; ca însuşire principală se cere de a fi înzestrat şi cu oarecare cunoştinţe artistice, nefiind nici de tot străin de favorul muzelor".

Bănuiesc că, scriind aceste rînduri, cronicarul nu s-a gîndit numai la Euterpe, Thalia şi Melpomene, muzele care favorizează în mod obişnuit pe cîntăreţi şi pe actori, dar şi la Clio, Caliope şi Polymnia, prietenele istoriei, elocinţei şi poeziei, de „favorul" cărora găsea el, poate, nimerit să spună că se bucură actorul Poni, bunul interpret al lui „Lazăr păstorul".

FLORIN TORNEA

Spre imaginea teatrală

Să nu ne sfiim şi să recunoaştem deschis: lumea teatrală suferă de un soi de idiosincrasie faţă de dezbaterile teoretice. Un mult preţuit practician al scenei a teoretizat chiar deşertăciunea teoriei la nişte oameni, cum sînt oamenii de teatru, chemaţi cu osebire să dea rezultate şi să se califice prin rezultate. Punctul lui de vedere a fost atît de peremptoriu expus în toiul aprins al unor largi dezbateri privind căile de creştere a teatrului nostru, încît, propriu vorbind, dezbaterile s-au încheiat instantaneu, fără nici o ripostă serioasă. Cu intermitenţe, mai mult sau mai puţin întîmplătoare, incursiunile în teorie au fost de atunci nu o dată ocolite, lăsîndu-ni-se în schimb bucuria de a admira performanţe practice — spectacole de prestigiu şi de evidentă îndrăzneală artistică. Ele au fost şi sînt, la vreme, obiectul justificat al stimei şi îmbrăţişării publice. Rod divers al unor iniţiative personale ele nu s-au consumat însă şi fără unele consecinţe care reclamă vrînd-nevrînd, o adăstare teoretică; ele nu au ajuns — şi nici nu pot ajunge singure — să dea răspuns întrebărilor pe care şi le pune încă teatrul nostru.

Aceste întrebări ţin — nu e nevoie să subliniem — de cerinţa strigătoare a reflectării actualităţii pe scenă. Iar răspuns la asemenea întrebări nu poate veni, fără urmări neplăcute, numai din partea regiei. (Performanţele pe care le avem în vedere fiind mai toate performanţe regizorale.)

Preocupările artistice s-au deplasat, în teatrul nostru de astăzi, spre domeniul direcţiei de scenă, desigur nu fără motiv. Direcţia de scenă a fost — şi în bună măsură mai este — în suferinţă în raport cu cerinţele teatrului contemporan. Dar teatrul, deşi artă plurală, este o unitate artistică. A pune şi a lăsa de aceea sarcina rodniciei sale pe spinarea doar a unui factor care intră în sinteza ei (chiar dacă acesta e factorul coordonator) înseamnă şi a-l împovăra peste măsură şi a-l îndritui să devieze sensurile artei pe care o slujeşte. Aşa ceva s-a mai petrecut, cu surle şi fanfare stridente, în epoca depăşită a „primatelor". Nimeni nu doreşte să retrăiască această epocă.

Dar centrarea practicii teatrale, exclusiv în jurul problemelor de expresie scenică — de oricîtă îndreptăţire s-ar bucura — îmi inspiră totuşi teamă. Teamă pentru o seamă de cuceriri care, de-a lungul ultimilor ani, au îmbogăţit valoarea şi au înlesnit definirea, pînă mai ieri înceţoşată, a imaginii teatrale ca o imagine alcătuită dintr-o îmbinare organică a dramaticului cu scenicul. Aplaud fără reticenţe orice izbîndă regizorală. Dar, nu ştiu de ce, resimt în acelaşi timp, ridicîndu-se ca un abur înecăcios, din aceste izbînzi, tendinţa de a reduce actul teatral — atît de complex precît viaţa — la o singură dimensiune, la dimensiunea lui primară, senzorială. Îmi face impresia că solicitarea simţurilor externe — văzul şi auzul (străduinţele plastice, coloristice, muzicale, ritmice) — începe a fi privită drept modalitate-cheie a emoţiei teatrale; că deplasarea spre ceea ce cu insistenţă se proclamă de la o vreme „metaforă teatrală" este — în raport cu formulele naturalist-patinate de mai ieri, pe care le-am dorit cu justeţe înlăturate — prin stilizare, o amăgitoare rămînere pe loc sau o întoarcere pe locul de mult dizgraţiat al formelor goale ori al formelor destinate să golească de esenţa ei dramatică, imaginea teatrală. Sînt de la o vreme pornit să suspectez frumoasa ambiţie de a turna poezie în această imagine; să socotesc nu doar ca o turnură pleonastică formula „realism-poetic" care a circulat — şi stăruie în unele cercuri artistice — ci şi ca o tentativă primejdioasă de a folosi pînza pretinsei poezii, pentru ea însăşi.

Recunosc, teama şi suspiciunea mea au o tentă alarmistă. Le-am mărturisit însă, pentru că ele au şi o menire preventivă.

*

Nu e o taină că făuritorii spectacolelor teatrale sînt dornici să valorifice mai ales acele texte dramatice ce se pretează la înzestrarea artistică personală a respectivilor făuritori. Afinităţile operează firesc într-o artă în care răspunderile sînt împărţite. Numai că aceste afinităţi sînt, la ora aceasta, pe alocuri, în chip ciudat, luate în braţe. Succese de ordinul *Vrăjitoarelor din Salem*, de ordinul *Nebunei din Chaillot*, de ordinul *Băii* şi al *Tragediei optimiste* (Craiova) chiar, se taxează relevante cu osebire pe planul întrupării şi mobilării lor aspectual expresive şi au fost preţuite mai ales pentru „soluţiile de expresivitate", cu care au surprins şi încîntat. Goana după „soluţii de expresivitate" şi o anumită pamare faţă de ele sînt o realitate întîlnită în momentul teatral prin care trecem. Un director de scenă, care s-a exersat în cîteva rînduri, cu un succes de nimeni tăgăduit, pe o întinsă claviatură de asemenea soluţii, mi s-a plîns deunăzi că teatrul unde lucrează îi cere să „pună" o lucrare ternă, inaptă unor rezolvări strălucitoare. (Lucrarea ternă — din întîmplare? — era una autohtonă, cu tematică actuală.) Un alt om de teatru, comentînd peisajul teatral al acestui an, a lansat, nu fără o semnificativă ironie, butada că stagiunea propriu-zisă a început anul acesta la noi, în mijlocul lui ianuarie... cînd scenele au anunţat pe *Cyrano de Bergerac*, *Noaptea regilor*, *Filumena* lui De Filippo, *Ciocîrlia* lui Anouilh — piese care aduc, aşadar, din belşug apă la moara însetaţilor de „expresivitate"...

Departe de mine gîndul să subpreţuiesc eforturile artiştilor de a lumina valoroasa substanţă dramatică a respectivelor piese. Sînt însă totuşi încredinţat că în luminarea acestei substanţe dramatice acţionează, la ei, o doză excesivă de stimul scenografic. Mă încumet chiar să extind limitele încredinţării mele, afirmînd că acest stimul e de natură să chircească însuşi înţelesul pe care ei îl dau imaginii teatrale: să comprime adică ideea lor despre imaginea teatrală pînă la confuzia cu imaginea scenică, văduvind de virtuţi ideologice imaginea dramatică, răsturnînd ierarhia funcţiilor ei genetice în actul şi expresia teatrală. În acest chip ajung a fi folosite, dintre ele, cu precădere şi ca determinante, funcţiile care angajează *semnele*, neglijîndu-se ori lăsîndu-se ca aceste semne să mijlocească, la voia întîmplării, *semnificaţiile* dramei.

Neîndoios, rezultatul poate fi adesea, în aceste condiţii, fascinant. El mîngîie cu armonii de tonuri picturale şi muzicale, ochii şi urechile spectatorului. Dar cu ce preţ? Monologul lui Hamlet şi-ar jertfi tulburătorul lui zăcămînt filozofic pentru a rămîne un joc, într-un fel şi el tulburător, de magie plastică, vocală, mimică, ritmică, un joc pe care-l îmbogăţeşte o anumită ambianţă de mister *construit* din jerbe de lumini brumate, din valuri de zgomote vătuite (poate și din infuzii subtile de muzică sau, dimpotrivă, din întinderea ostentativă a unui spațiu de amuțire peste scenă) ; din sugestii decorative mai rafinat ori mai grosolan potrivite locului, momentului, necesităților de atmosferă... Cumplitele îndoieli ale prințului ros de obsesia adevărului s-ar consuma în straturile afunde ale conștiinței noastre de spectator, acolo unde rodește de obicei descîntecul sau visul — arealul sau irealul, dacă nu antirealul. Rezultatul e, firește, copleșitor. Numai că imaginea dramatică (și prin ea imaginea teatrală) e o imagine activă (nu numai formal, întrucît ea se configurează ca act și se constituie din acțiuni dramatice). Caracterul activ al imaginii dramatice se mărturisește în calitatea ei de a fi productivă, de a fructifica în cel căruia i se comunică nu o placidă și înnegurată *stare* reflexivă (poate înrudită cu emoția), ci efervescența *emoției* care descoperă un adevăr ; determinarea de a *acționa*, de a participa la această descoperire, de a cuceri și apăra acest adevăr. Imaginea dramatică nu copleșește, dinamizează. Ea nu e fascinantă, ci limpezitoare. De aceea, terenul ei expresiv nu poate fi, decît pe calea unui viciu de concepție, subconștiința, visarea, încîntarea abulică. Adevărul (substanța imaginii dramatice) nu se realizează ca atare și nu se poate menține decît în cîmpul luminos al conștiinței. Reflectare a realității și izvor de cunoaștere artistică a realității, imaginea dramatică conține, propune și proiectează virtual spre scenă însușirile destinate s-o scoată din sfera cuprinderii ei abstracte și să o facă sezisabilă, deci practicabilă. Eficiența în expresie a imaginii artistice e însă în raport direct cu cantitatea de adevăr pe care o transmite. Efectul poartă în el — la origină — și dimensiunile adevărului și pe cele ale acțiunii. La rădăcinile lui stă cauza care-l produce, iar în realizarea lui sensurile așteaptă să fie luminate. Poate părea superfluă insistența mea pe raportul de subordonare și de cauzalitate între realitatea *efectivă* pe care o oglindește imaginea dramatică și *efectul* prin care ea mijlocește scenic sezisarea, înțelegerea, cunoașterea acestei realități. Dar, încă o dată, în practica teatrală se petrece vizibil oricui, fenomenul disocierii efectului de cauza care-l iscă și de adevărul pe care e ținut să-l lumineze ; fenomenul determinării prin inversare a *efectivității* (a veridicității deci) din *efect*. Limbajul scenic își pretinde, chiar dacă nu totdeauna mărturisit, o autonomie artistică. Această autonomie ar fi și absurdă și primejdioasă. Absurdă, pentru că „ideile nu există despărțite de limbă" (Marx), și, deci, imaginea scenică nu se poate manifesta alături și, cu atît mai puțin, deasupra imaginii dramatice. Ea poate numai să pornească din această imagine, s-o exteriorizeze, s-o exprime. Primejdioasă ar fi această autonomie, pentru că ea ar încerca să transforme totuși exteriorizarea (imaginea scenică) în scop și să-și fetișizeze ca atare rostul ei mijlocitor.

Arta de reprezentare ca formulă limitată a artei, în raport cu arta trăirii, nu e opozabilă doar actorului. Înțelesul dat de Stanislavski trăirii nu e un înțeles minor, psihologic și limitat la psihologic. Actul trăirii e un act de revelare, de transmitere nu numai a aspectelor dar și a principiului și spiritului care structurează un adevăr, o realitate. Atributele revelării care se cer actorului trebuie deci să inunde întregul complex al imaginii teatrale : cîmpul ei de idei ca și cîmpul ei de expresivitate. Actorul poate umple, și el singur, prin jocul său, scena. Această putere i-o împrumută însă, mai degrabă, privirea spectatorului, care fie se concentrează asupra prezenței cumulatoare a actorului, fie dilată prezența acestuia pe întreg spațiul ambiant. O ambianță scenică neconformă jocului actorului, respectiv neconformă ideilor și sensurilor pe care actorul e ținut să le încorporeze și să le miște, stîrnește senzații cel puțin ambigue, împiedică fixarea privitorului asupra actului dramatic, anulează așadar revelația — finalitatea dramei.

M-am gîndit nu o dată că din aspectele bucheriste ale practicii sistemului lui Stanislavski, închistarea sistemului între limitele muncii la rol și muncii cu actorul este unul dintre aspectele cele mai puţin luate în seamă şi combătute. Arta trăirii, Stanislavski regizorul nu o putea pretinde doar interpretului de roluri. Odată cu acesta, şi *scena trebuie să trăiască,* să fie, ca şi evoluţia actorului, un *act* dramatic, să facă corp comun — şi unitar — cu actorul. Dar nu numai atîta. Arta trăirii trebuie să se manifeste din însuşi materialul care o mijloceşte, din textul dramatic. Căci viaţa scenei e o viaţă derivată. Ceea ce nu vrea în nici un caz să însemne că scena duce o viaţă parazitară. Ea trăieşte în virtutea vieţii care freamătă şi cît freamătă virtual în textul dramatic, mai precis în *imaginea dramatică.* Împrejurări asupra cărora nu e locul să ne oprim, au degradat însă, de-a lungul milenarei cariere a teatrului, calitatea vieţii scenice, împovărînd-o cu orgoliul unei autonomii aparente şi aşezînd-o faţă de text ca o arborescenţă străină lui, dar care se sprijină pe el şi-şi trage parazitar seva din el, îngăduindu-şi adesea să se dezvolte în juru-i şi deasupră-i pînă la acoperirea, întunecarea, înăbuşirea lui. De altă parte, textul însuşi, care iniţial a apărut ca un postulat în imaginea teatrală şi care deci nu-şi putea afla eficienţa dincoace de scîndurile scenei, şi-a găsit înlăuntrul propriilor lui rigori formale o aparentă forţă revelatorie ce s-a vrut socotită la rîndu-i autonomă. Imaginea dramatică a renunţat la împlinirea ei spaţială şi corporală, la împlinirea scenică; s-a lăsat smulsă din complexul aparat de arte din care făcea parte şi cărora le insufla viaţă, găsind numai în propunerile textului satisfacţia unei împliniri prin darurile lui poetice. Imaginea teatrală care, iscată, se cere surprinsă ca o unitate nedefectibilă, ca un organism viu şi-a văzut astfel organele, ce se au între ele într-un raport de interacţiune continuă, despărţite — ca să folosim o imagine celebră — cum numai organele unui cadavru supus disecţiei pot fi.

Stimulul scenografic pe care îl întîlnim atît de frecvent în ultima vreme în practica teatrului nostru — dar nu numai în practica teatrului nostru — nu este, aşadar, un păcat care să osîndească doar pe practicienii scenei. Scriitorii de teatru sînt şi ei prea orgolioşi de calitatea lor scriitoricească şi prea puţin convinşi de necesitatea de a fi cel puţin, în acelaşi timp, şi oameni de teatru. Imaginea artistică a scrierilor lor tinde prea mult să fie o imagine literară şi e, din păcate, prea puţin interesată de virtuţile ei teatrale.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

Actualitate şi teatru*

În ultima vreme apar din ce în ce mai multe piese al căror timp de acţiune, anunţat de autor, este „în zilele noastre". Se întîmplă destul de des ca autorii să precizeze chiar anul acţiunii, pentru a justifica unele particularităţi ale subiectului, sau a-l delimita istoriceşte. Ba alteori, o filă de calendar plasată înaintea diferitelor despărţăminte dramatice elimină orice putinţă de îndoială asupra datei evenimentelor, estimată în ani, luni şi zile.

Din acest punct de vedere e îmbucurătoare constatarea că, după o perioadă în care tema contemporană avea nevoie de pledoarii insistente pentru a apărea pe scenă — reticenţele venind atît din partea dramaturgilor, cît şi din partea unor teatre —, astăzi ea a căpătat o frecvenţă semnificativă şi promiţătoare în repertoriile teatrelor.

Numai că actualitatea unei piese nu se măsoară totdeauna după anul pe care autorul îl plasează de obicei în josul listei personajelor, ca timp al acţiunii.

Afirmaţia că piesele lui Shakespeare sau ale lui Bernard Shaw găsesc o puternică rezonanţă în actualitatea noastră îşi are şi reversul: unele piese scrise azi poartă în ele puternice ecouri ale zilei de ieri. Aparent actuale, prin precizările de ordin calendaristic şi prin acumularea unui bagaj faptic sau lexical contemporan, ele repetă de fapt situaţii, conflicte, atitudini cunoscute dintr-o dramaturgie îmbătrînită.

Nu despre acestea vrem însă să vorbim aci. Ci despre cîteva piese în care actualitatea este prezentă nu numai în mod formal, convenţional, ci făcînd parte din însăşi structura lor dramatică. Este vorba de *Conştiinţa furată* de Teofil Buşecan, prezentată de Teatrul Naţional din Cluj, *Zburaţi pescăruşilor!* de Vasile Iosif, jucată de Teatrul de Stat din Constanţa şi de *Cinstea noastră cea de toate zilele* de Al. I. Ştefănescu, cu a cărei premieră Teatrul Municipal a încheiat săptămîna teatrului din Luna Culturii.

Conştiinţa furată conţine sîmburele unei drame psihologice, pe care autorul a descoperit-o în mediul minerilor din Munţii Apuseni. Actuală este însăşi punerea acestei probleme de conştiinţă, pe care personajul principal, minerul Dragomir, o are de rezolvat: alegerea între interesul individual, îngust, imoral în ultimă instanţă, şi interesul colectivităţii. Dragomir, minerul care crede că a descoperit vîna de aur pierdută de specialişti, va să trăiască un proces sufletesc complicat, dureros, pînă se va convinge că locul lui se află alături de ceilalți mineri, față de care s-a purtat ca un hoț, voind să stăpînească singur ceea ce, de fapt, constituia bunul tuturor.

---

* Teatrul Naţional Cluj: **Conştiinţa furată** de T. Buşecan; Teatrul de Stat Constanţa: **Zburaţi pescăruşilor!** de V. Iosif; Teatrul Municipal: **Cinstea noastră cea de toate zilele** de Al. I. Ştefănescu.

Sîmburele acesta dramatic a rămas, din păcate, în stare embrionară, procesul de conștiință al lui Dragomir nefiind pînă la urmă un proces real, cu o dezvoltare logică, consecventă. Las deoparte obiecția adusă de Mihnea Gheorghiu, în cronica sa din „Contemporanul", în legătură cu nejustificata lipsă de încredere a lui Dragomir în specialiști, obiecție care dărîmă la pămînt întreg eșafodajul (destul de fragil, de altfel) al construcției dramatice. La început, Dragomir este un miner cinstit care, nu știm din ce motive, refuză cu încăpățînare să se supună hotărîrii conducerii și a specialiștilor, să-și mute locul de muncă, în urma secătuirii filonului de aur din mina în care lucrase pînă atunci. Să presupunem totuși că punctul de plecare al dramei e valabil.

Dar iată că apare (curios: după 25 de ani de tăcere) moș Petrușca, și, ca o zînă bună din poveste, îl învață pe Dragomir unde poate găsi, în mina condamnată, o vînă bogată de aur. Și, tot ca zîna cea bună, îl sfătuiește ca nu cumva să cadă în robia aurului, căci va fi rău de el.

Intențiile lui Dragomir, cînd a pornit în căutarea aurului și cînd l-a găsit, erau curate. Dovadă e faptul că trimite îndată după Abrudan, un miner cu funcție de răspundere (om de partid), ca să-i anunțe vestea cea bună: nu va mai fi nevoie să plece la lucru în altă mină. Dar din umbră îl pîndește duhul răului, în persoana lui Raus, fost proprietar al minelor de prin partea locului, care strecoară în sufletul lui Dragomir veninul poftei de aur. Și Dragomir se prinde imediat, uitînd de bunele intenții inițiale, uitînd sfaturile bune ale lui moș Petrușca.

Pendularea aceasta a eroului între bine și rău, de la duhul binelui la duhul răului, fără mari îndoieli și fără răscoliri adînci, are ceva din specificul basmului, în care psihologia eroilor este redusă adesea la o singură dimensiune, bogăția evenimentelor suplinind procesele de conștiință. De aceea, l-am asemuit pe moș Petrușca cu zîna cea

Scenă din actul I („Conștiința furată")

bună, iar pe Raus cu duhul răului, care de-a lungul întregii acțiuni va continua să-l țină pe Dragomir în puterea sa, prin simpul fapt că, odată, Dragomir a cedat ispitei. Este desigur adevărat că, uneori, primul pas greșit atrage după sine alunecarea în prăpastie. Rămîne totuși inexplicabilă puterea pe care Raus o capătă deodată asupra lui Dragomir, stăpînindu-l pînă într-atît, încît acesta e gata să-i dea și fata de nevastă, acționînd pas cu pas, ca fermecat, sub privirile poruncitoare ale dușmanului. De aici pînă la crimă pasul nu mai e greu de făcut.

Așadar, avem mai puțin de-a face cu o dramă psihologică propriu-zisă, și mai mult cu efectele unui șantaj grosolan, pe care dușmanul îl exercită asupra unei constituții morale șubrede. Noroc însă că totul se termină cu bine și Dragomir își recunoaște rușinat greșeala, sub ochiul dojenitor al zînei bune, care reapare în final, pentru a trage morala fabulei.

Mihail Lapteș-Dorna (Dragomir) în „Conștiința furată"

Și pentru că s-a ferit să pătrundă mai adînc cu investigațiile psihologice, autorul a complicat construcția dramei cu elemente exterioare, insuficient legate de axa centrală, ca de pildă, punerea la îndoială a nevinovăției feciorelnice a Olgăi, scena de gelozie a Iuliei (fosta amantă a lui Raus), intermediile comice în care surda mamă a lui Mîndruț își plasează replicile ca nuca-n perete etc.

Simplificarea psihologiei personajelor de către autor nu i-a ajutat nici pe actori să-și găsească stările sufletești cele mai firești. Cei doi îndrăgostiți, Olga și Aurel (Viorica Cernucan-Popa și Teofil Vîlcu) au apărut stingheriți și stîngaci pe scenă, încercînd zadarnic să se încălzească la focul unor replici ce se voiau poetice, dar erau înecate în banalitate; artistul poporului Ștefan Braborescu (moș Petrușca), îndemnat probabil și de regizor, a luat un ton profetic, care a crescut pînă la apoteoză în final, în lumina „simbolică" a reflectorului; George Podhorski (Raus) a izbutit să fie odios fără nuanțe adiacente. Desigur însă că și cu textul pe care l-a avut, Mihail Lapteș-Dorna ar fi putut să facă mai sensibile unele nuanțe sufletești ale lui Dragomir, căruia interpretarea sa cam bolovănoasă și uniformă nu i-a limpezit suficient caracterul. În schimb, Maria Cupcea a izbutit să dea viață figurii chinuite a Mariei, nevasta lui Dragomir, ale cărei suferințe le-a exprimat cu sensibilitate și demnitate. O pată de culoare au adus în spectacolul uniform Daia Andron-Nicoară (surda Iele Marta) și Aurel Giurumia (Mîndruț), cu rezerva pentru acesta din urmă că (poate din dorința de a plăcea publicului dornic de comedie ! ?) a apăsat mai mult pe pedala comică decît era nevoie, neglijînd unda tragică a personajului, nenorocit pe viață din pricina bestialității lui Raus.

Cu regret trebuie să spun că regia (Ion Dinescu) nu a ajutat nici pe autor, nici pe interpreți să remedieze lipsurile importante ale textului. Ba parcă dimpotrivă, a pus în evidență platitudinea unor replici. Mișcarea excesivă — în scenă — mai ales a Vioricăi Cernucan, care străbate de repetate ori camera, ba cu cana cu apă, ba fără cană, ba privindu-se în oglindă, ba învîrtind bila de aur în mînă — nu a servit prea fericit intenția de a da ritm și viață acțiunii scenice.

*

Ideea piesei lui Vasile Iosif este cuprinsă în însuși titlul ei simbol: *Zburați pescărușilor!* Este un îndemn, pe care autorul îl adresează tuturor femeilor redate libertății și demnității umane de către regimul democrat-popular.

De la bun început trebuie precizat că Vasile Iosif nu știe încă să scrie teatru. Mai mult decît atît, încă nici nu prea știe ce înseamnă cu adevărat a scrie și a face teatru. El confundă adesea elementele reale de viață cu sinteza lor ultimă, artistică, și ține neapărat să aducă pe scenă realitatea brută, neprelucrată. De aci, banalități, vulgarități și mai ales calitatea neliterară a limbajului, presărat cu grosolănii, pe care în mod greșit autorul le socotește elemente indispensabile graiului „popular". Defectuoasă este și construcția piesei, care are o expoziție prea lungă (două tablouri) și o desfășurare cam liniară, fără o prea bogată invenție dramatică.

Dar Vasile Iosif a găsit un conflict real, caracteristic pentru societatea noastră, în care femeia a dobîndit drepturi și datorii pe care nu le-a avut înainte, creînd raporturi noi în cadrul familiei și stîrnind, prin aceasta, furtuni în stare să zguduie și să dărîme căminul conjugal. El a găsit și mijloacele de a da personajelor lui amprenta autenticității.

Piesa urmărește destinul Mariei Ursu, femeia aleasă președintă a unei gospodării agricole colective, în locul soțului ei, care se dovedise incapabil să conducă gospodăria. Este istoria unei căsnicii, care s-a clătinat puternic, dar care apoi s-a așezat pe temelii mai trainice, de înțelegere și respect reciproc.

Reușita autorului se remarcă în conturarea celor două personaje principale: Maria și Ion Ursu, între care se dă bătălia de al cărei rezultat atîrnă însăși viața lor.

Scenă din actul I („Zburați pescărușilor")

Orgoliul bărbătesc care-l animă pe Ion ia diferite înfățișări. La început, Ion e din principiu împotriva femeilor în posturi de conducere. A fi condus de „o fustă" constituie pentru el o aberație. Mai tîrziu, el vede nu numai că „fusta" care-l va conduce e chiar nevasta lui, ci își dă seama că trecerea ei în munca de conducere implică și unele obligații pentru el, în cadrul gospodăriei personale, unde, pînă atunci, femeia dusese tot greul. Mai mult decît atît: spre necazul lui, Maria izbutește să pună pe roate gospodăria obștească, datorită unor calități pe care el le neglijase: conștiinciozitate, devotament, intransigență. Orgoliul jignit al lui Ion se preface în furie, în dușmănie chiar, față de gospodăria colectivă și de meseria lui de fierar, pe care o îndeplinește acum din nou, ca înainte de a fi fost președinte.

Cred că e un merit al autorului acela de a nu fi dezlegat procesul sufletesc al lui Ion printr-o revelație subită, așa cum se întîmplă în unele piese de-ale noastre, în clipa în care personajul șovăielnic este pus în situația de a acționa rapid pentru apărarea unei cauze mari. Aci, Ion e gata să cedeze la un moment dat, în condiții dramatice pentru Maria și pentru gospodăria colectivă. Dar el pune condiția retragerii Mariei de la conducere. Și, în fața refuzului acesteia, pleacă de acasă și mai încrîncenat. Împăcarea cu sine însuși, cu soarta și cu Maria vine greu, după un proces dureros, în care viețile lor și a copilului lor au fost în cumpănă. În ciuda stîngăciilor literare și dramatice, episodul foarte uman al soților Ursu convinge și emoționează.

Convingătoare au fost, de altfel, și în spectacol, îndeosebi scenele între cei doi soți, în care interpreții (Cristina Minculescu și Costel Rădulescu) au făcut dovada unei mari sincerități artistice, creînd acea comunicare directă și firească, necesară scenelor de mare intimitate. Îi reproșez însă lui Costel Rădulescu insuficienta marcare a evoluției eroului, ale cărui mișcări sufletești n-au ajuns la public în întregime. Cristina Minculescu a exagerat în primele tablouri naivitatea și zburdălnicia Mariei, dînd astfel fără să vrea apă la moara protestelor lui Ion. Aici se simte însă și mîna regizorului care a urmărit probabil să justifice prin neastîmpărul copilăresc al Mariei porecla de „Pescăruș", dată de oamenii din sat. Prin aceasta, regizorul a încercat să apropie, în măsura posibilului, simbolul conținut în titlu de ceea ce se petrece efectiv în piesă. Pentru că, din păcate, autorul n-a izbutit să-și concretizeze ideea într-o imagine poetică, organic încadrată în țesătura dramatică a piesei. Piesa rămînea aceeași, chiar dacă purta alt titlu. Pescărușul vînat de Ion și oferit Mariei în dar aduce mai mult a ecou cehovian.

Regizorul Ion Drugan s-a făcut însă vinovat de păcate mai mari, printre care acela de a nu fi încercat să elimine din textul piesei vulgaritățile și de a nu le fi escamotat în scenă pe cele rămase. Din această pricină, suferă întregul spectacol, care a căpătat o factură grosolană, supărătoare. Personajele fac abuz de apelativul, „fă", folosesc tonuri și atitudini bădărănești, care nu pot fi confundate cu caracterul popular. Cel mai grăitor exemplu este interpretul lui Matei — un tînăr colectivist cinstit, chiar activist de partid — Emil Sassu, care aduce în scenă un aer de mahala bucureșteană cu totul deplasat. Mergînd pe urma defectelor autorului, regizorul a accentuat unele elemente naturaliste, arătînd foarte descoperit publicului piciorul rănit al lui Ion, ochiul vînăt al Duței (un personaj episodic cu totul exterior acțiunii piesei, dar admirabil interpretat de Lucia Georgescu-Szabo), fața plină de clăbuc a acesteia (ca într-o autentică farsă cu frișcă de la începuturile cinematografiei), pumnii pe care Ion i-i cară lui Mocanu etc.

Ceea ce trebuie însă remarcat, este că am văzut în sfîrșit un spectacol cu o piesă din mediul țărănesc, al cărui decor nu mai reproduce în mod stereotip cei trei pereți cu lavițe și tavanul casei de țară și nici biroul clasic al gospodăriei colective. Tatiana Manolescu Uleu a creat un decor ușor, aerisit, care dă posibilitate imaginației să completeze elementele aflate în scenă. Crenguța din coasta casei, care-și schimbă înfățișarea după anotimpul în care se petrece acțiunea, dă decorului o undă de poezie binevenită.

*

Cu *Cinstea noastră cea de toate zilele* intrăm într-un domeniu al realității noastre, aproape total neexplorat pînă acum de dramaturgie. Comuniștii ne-au fost arătați de autorii dramatici fie ca luptători în ilegalitate, pregătind eliberarea, fie, după eliberare, ca niște personaje chemate să rezolve de obicei problemele dificile, cărora cei fără de partid nu reușeau să le dea de rost. Desigur, simplific puțin, dar adevărul nu e prea departe de această imagine simplificată.

De data aceasta autorul a intenționat să ne introducă în lumea de idei și sentimente a comuniștilor, lume care e departe de a prezenta uniformitatea cu care ne-a obișnuit un șir de piese pînă acum. E o dramă complexă, în care personajele sînt angajate cu întreaga lor ființă, confruntîndu-și concepțiile, gîndurile, sentimentele în raport cu idealul superior al eticii comuniste. Bătălia se dă deci pe plan etic, între ei ce luptă pentru adevăr și pentru o umanitate superioară, împotriva filistinilor care cocoloșesc adevărul, acoperindu-l sub haina de împrumut a „principialității" și a „intereselor superioare".

Conflictul nu e simplu. Aș spune chiar că e cam prea complicat. Se simte nerăbdarea autorului de a spune multe dintr-o dată, de a aduce în dezbatere mulțimea de probleme și idei care-l solicită pe un intelectual comunist din „perioada de trecere". Acțiunea se desfășoară pe trei linii, toate avînd însă un punct unic de plecare în personajul Vicențiu Holca, cel împotriva căruia se îndreaptă tot bagajul de acuzații și argumente din rechizitoriul bogat al autorului.

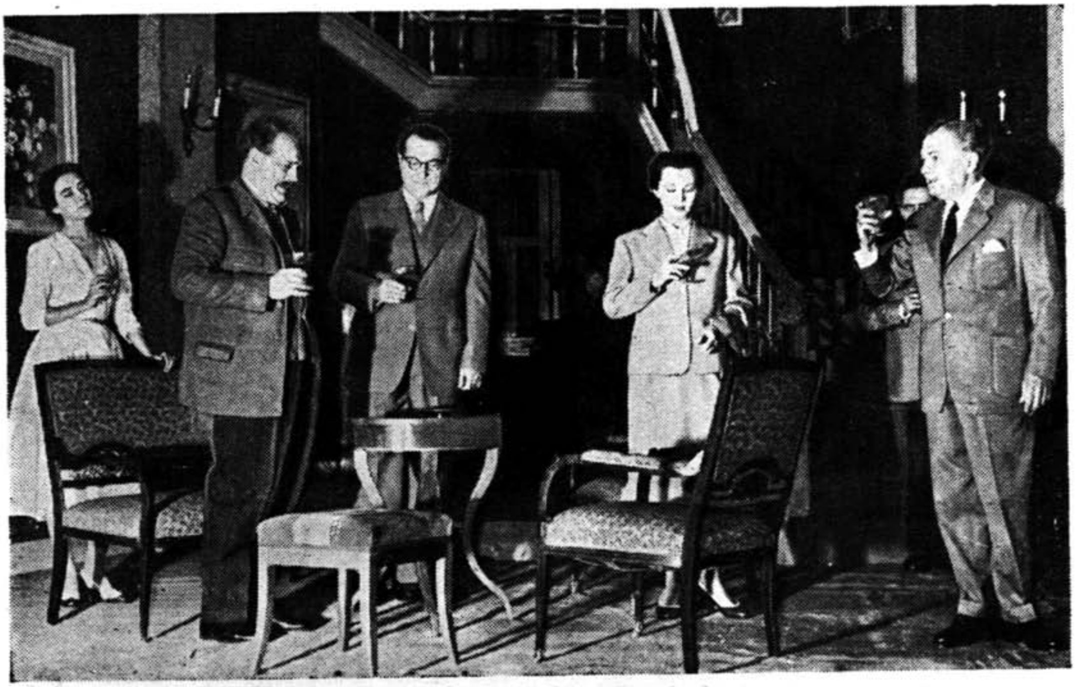
Reușita acestei construcții dramatice, care împletește pe o matcă unică firele diverse ale unei acțiuni ascendente, relevă un autor lucid, înzestrat nu numai cu capacitatea de a declanșa un conflict, ci și cu aceea de a-l susține consecvent, pînă la rezolvare.

Odată fixat obiectivul, Al. I. Ștefănescu îl urmărește fără cruțare, ținîndu-și personajul în lumina din ce în ce mai puternică a reflectorului.

Vicențiu Holca ni se dezvăluie pas cu pas, mai întîi ca un meschin conformist, grijuliu pentru păstrarea normelor exterioare ale vieții de partid ; ca un filistin în stare de alarmă, gata să vadă ceva amenințător și semnificativ într-o simplă schimbare de funcție administrativă și, mai ales, capabil să rupă imediat orice legătură cu familia unui om asupra căruia apasă o bănuială, fără să se întrebe și fără să caute să afle dacă e vinovat sau nu. „Ce se va spune despre mine ?" — este criteriul de conduită al lui Vicențiu, care strivește sentimentul gingaș al fiului său pentru Diana, ca să elimine orice posibilitate de suspiciune cu privire la relațiile sale cu fratele arestat al Dianei, Alexandru Mantu. Succesul cuiva îl face să se întrebe : „Cine o fi împins-o așa la suprafață ?" Declarația fiului său că își retrage candidatura din partid îl aruncă în panică : „Ai făcut vreo prostie ! Mi-ai ascuns ceva ! *Poate găsesc vreo soluție*. Spune." Soluția salvatoare îl interesează pe Vicențiu Holca atunci cînd e vorba de o greșeală sau de un act nedemn. Soluția salvatoare îl interesează și în problema Săucanilor, unde din vina sa au fost investite cu pripeală milioane de lei, înainte de a se avea certitudinea reușitei. De altfel, această poveste a șantierului de la Săucani e destul de nebuloasă și desfășurarea ulterioară a acțiunii nu contribuie la lămurirea ei. Este mai mult un pretext pentru dezbaterea, sub un alt aspect, a problemei de etică, pe care autorul și-a propus-o drept țel. Înpotriva „soluțiilor salvatoare" se ridică acele personaje ale piesei care, purtătoare de cuvînt ale autorului, descoperă cu curaj adevărul, stabilind responsabilitățile, lichidînd greșelile prin recunoașterea lor demnă, nu prin mușamalizare. Întîmplător, afacerea de la Săucani se termină cu bine, dar asta nu micșorează cu nimic vina lui Vicențiu de a fi falsificat rapoartele specialiștilor, pentru a forța aprobarea planurilor de investiții din partea conducerii. Ceea ce condamnă autorul prin personajele sale, este gestul prin semnificația lui etică, nu urmările lui. În fața tuturor oamenilor cinstiți, gestul acesta are gravitatea unei crime.

Acesta este un fir al acțiunii.

Al doilea fir urmărește destinul fiului lui Vicențiu, Mircea, care trăiește un proces sufletesc complex, fiind pradă îndoielilor și întrebărilor chinuitoare pe care i le stîrnește



Scenă din actul II („Cinstea noastră cea de toate zilele")

purtarea contradictorie pînă la un punct a tatălui său, precum şi multe lucruri neînţelese din realitate. Prin setea sa de absolut, personajul aminteşte de eroii pieselor lui Camil Petrescu. Numai că, în condiţii sociale diferite şi cu o structură morală diferită, procesul psihologic se încheie în chip optimist, lăsînd în urmă soluţiile tragice ale unei epoci depăşite. Vina lui Vicenţiu este aceea de a fi intervenit în mod brutal în viaţa lui Mircea, schimbîndu-i cursul, forţîndu-i, prin minciună, sentimentele. Cred însă că autorul, furat de farmecul juvenil al personajului şi de ispita unor speculaţii teoretice în domeniul eticii, a acordat prea mult loc zbuciumului sufletesc al lui Mircea, riscînd prin aceasta să strice echilibrul construcţiei piesei. Mai mult decît atît, să dea naştere unor confuzii prin aserţiunile asupra „raiului ilegalităţii", pe care personajul le lansează cu dezinvoltură, învăluind într-o aureolă trandafirie idealizantă o epocă de sacrificii eroice. Era firesc în cazul acesta să nu mai poată dezvolta satisfăcător cel de-al treilea fir al acţiunii, prin care a urmărit să întregească portretul moral al lui Vicenţiu Holca, descoperindu-ni-l vinovat şi în relaţiile de dragoste. Este, socotesc, partea cea mai slabă a piesei, acest cadril amoros, în care perechile Vicenţiu-Veronica şi Alexandru-Florica se schimbă în final ca într-o autentică figură de dans. Autorul a încercat de altfel să găsească şi o justificare teoretică a acestui „change des dames", explicîndu-l prin „frenezia vieţii personale", care, după cum spune un personaj al piesei, părea să fi cuprins după eliberare pe mulţi, împingîndu-i spre încheierea unor căsătorii pripite şi adesea nereuşite. Dar nu mai era nevoie nici de această complicaţie, nici de descoperirea falsului scrisorii din final, pentru a condamna definitiv şi iremediabil pe Vicenţiu, izolat la sfîrşit de toţi oamenii cinstiţi din piesă, ca un individ repudiat de societatea noastră. Acest cumul de păcate pe capul unui singur personaj îi ştirbeşte din veridicitatea pe care a avut-o în cea mai mare parte a piesei.

În altă odine de idei, nu mai puţin importantă, „cazul Mantu", ca şi insuficientele explicaţii legate de existenţa şi rezolvarea lui (care nu angajează, cum ar fi firesc, efortul

Ion Manta (Mantu) și Clody Bertola (Veronica) în „Cinstea noastră cea de toate zilele“

maxim al comuniștilor Radu Ionescu, Veronica) umbresc, într-o oarecare măsură, limpezimea sensurilor esențiale ale lucrării.

Pe planul compoziției dramatice, sînt de semnalat o serie de momente bine construite, ca de pildă apariția lui Alexandru Mantu — adevărată lovitură de teatru, bine pregătită —, sau scena finală, a părăsirii lui Holca de către toți oamenii cinstiți, care dovedesc însușirea de către Al. I. Ștefănescu a unor secrete ale meșteșugului teatral. Dialogul bine susținut, bogat în semnificații, dezvăluie un dialectician familiarizat cu speculațiile teoretice, în care și-au făcut loc și netăgăduite virtuți dramatice. Unde dramaturgul reușește mai puțin este în pasajele în care se discută într-un limbaj prea abstract probleme etico-filozofice, interesante la lectură ce-i drept, dar mai puțin apte de a da naștere unor imagini scenice sensibile.

Tocmai de aceea socotesc, că merită toată lauda interpreții, care au izbutit să încălzească pînă și acele pasaje de rece raționare pe teme abstracte, însușindu-și ideile conținute în replici, pînă la a le transforma în propria lor substanță spirituală și a le comunica spectatorilor ca pe rezultatele propriilor lor căutări pasionate. Un exemplu îl constituie scena în care Felicia (Ileana Predescu) și Mircea (Puiu Hulubei) discută cu însuflețire despre posibilitatea existenței „oamenilor în stare pură“, dînd valoare sensibilă unui text de evidentă cerebralitate.

Excesul de mișcare în scenă, uneori, precum și unele poziții fals firești ale personajelor (așezarea pe treptele scării, sau pe practicabil, cu genunchii aduși „comod“) se datoresc desigur dorinței regizorului Ion Olteanu de a face cît mai naturale și mai accesibile publicului larg replicile uneori livrești ale personajelor îndrăgostite de teorii. Trebuie spus însă că regizorul n-a fost totdeauna bine inspirat în rezolvările scenice alese.

Au sunat firesc și convingător accentele puțin ostenite și triste ale Veronicăi, interpretată de Clody Bertola cu sensibilitatea și profunda înțelegere scenică bine cunoscute. Dură și intransigentă față de toți și de sine însăși a apărut Florica în interpretarea Ginei Petrini, care prin mersul apăsat și puțin bărbătesc, mișcările hotărîte, tranșante și glasul metalic, neșovăitor, a creat un tip de activistă aproape dezumanizată, în care îndoiala nu-și face loc niciodată, construindu-și viața „numai pe lucruri sigure" și pretinzînd că normele ei de viață trebuie să devină norme generale pentru orice comunist. Gina Petrini a înțeles un lucru esențial, și anume că Florica e sinceră și de bună-credință în greșelile ei. De aci, și deosebirea fundamentală dintre aceasta și Vicențiu — dintre mobilurile diferite ale acțiunilor lor —, chiar dacă în aparență se potrivesc de minune.

E regretabil că pînă și în piesa aceasta, în care majoritatea eroilor sînt comuniști, dezbătînd probleme acute de etică comunistă, personajele care reprezintă elementele cele mai înaintate din partid, sînt mai puțin izbutite, amintind de alți eroi „pozitivi" din piesele de pînă acum. Rolul lui „nenea Radu" în piesă este de a apărea de fiecare dată la momentul oportun, fie din proprie inițiativă, fie chemat de cineva din scenă, pentru a da sfaturi și a aduce lumină, ca un universal izbăvitor de rele, dar fără a avea o acțiune efectivă, rezolutorie. Cu atît mai mare este meritul interpretului, Jules Cazaban, care prin prezența sa scenică firească a izbutit să dea personajului consistență umană. Pe aceeași linie de valorificare a unui text ingrat se înscrie și interpretarea dată de Ion Manta lui Alex. Mantu.

V. Ronea (Vicențiu) și Puiu Hulubei (Mircea) în „Cinstea noastră cea de toate zilele"

O mare încercare a însemnat pentru V. Ronea rolul dificil al lui Vicențiu Holca, pe umerii căruia se sprijină de fapt întreaga piesă, ca pe o axă de susținere. Spre lauda actorului, personajul a apărut întreg, cu tot bagajul său de meschinărie, de tonuri fals blînde, fals hotărîte, cu privirile sale care rareori privesc interlocutorul în față și atunci numai pentru a-i surprinde gîndurile, cu încercările sale de a-și impune autoritatea în clipele cînd simte că o pierde, cu ridicările pe tocuri și înălțarea capului atunci cînd rostește o lozincă de efect sau un aforism zdrobitor cu privire la politică și logică, pentru a-i turti pe naivii fără de partid. Dacă n-ar fi fost atît de descoperit la început, indicînd prin falsitatea sa prea vizibil tartuffeiană pe viitorul acuzat, actorul ar fi izbutit să-și facă personajul și mai interesant și mai eficient. Pentru că piesa are, între altele, calitatea de a semnala pericolul pe care-l conțin monedele false, în circulație din păcate, uneori, în societatea noastră, alături de cele autentice și asemănătoare acestora ca aspect exterior.

*

Iată, așadar, trei piese și trei spectacole, legate între ele prin actualitatea tematicii, despărțite prin varietatea temelor și prin inegala valoare artistică. Acolo unde autorul a găsit mijloacele pentru întruchiparea concretă a ideilor sale, rezultatul a fost o piesă cu valori interesante și un spectacol corespunzător. Dar singură actualitatea temei nu e suficientă. Teatrul cere și tematică actuală, și *adevăr de viață*, și poezie dramatică și... atîtea altele.

CRIN TEODORESCU

Trei piese dintr-un album* . . .

A ține o lună de zile afișul cu un repertoriu alcătuit în exclusivitate din piese romînești este — trebuie să o recunoaștem — o performanță. Și ea ne-a fost oferită în cadrul Lunii Culturii de Teatrul Armatei. Succese mai vechi ale teatrului, obținute prin valorificarea unor capodopere din patrimoniul nostru clasic, s-au împletit cu altele, recente, cîștigate prin valorificarea unor lucrări noi ale autorilor contemporani. Se poate spune că ceea ce a marcat activitatea teatrului, în această primă parte a stagiunii, a fost fără îndoială succesiunea febrilă a premierelor cu noi piese originale.

Era firesc, deci, ca producția din această perioadă să devină un centru de atenție și să stîrnească comentarii din cele mai largi și mai felurite.

Unii — din categoria gurilor rele — susțineau că febrilitatea manifestată acum nu ar fi cu totul străină de soarta avută de același gen de piese în stagiunea trecută la Teatrul Armatei, cînd — după cum afirmă ei — nici o lucrare originală recentă n-a văzut lumina rampei.

Nu știm dacă faptele acoperă exact afirmația, dar chiar de ar fi așa, important în teatru (artă prin excelență a *actualului)* e actul prezent și acesta se înscrie, cu toate semnificațiile lui, sub semnul pozitiv.

Alții, sub o formă sau alta, lasă să se înțeleagă că această avalanșă de piese originale ar pune în cumpănă exigența față de calitate.

Firește, iarăși, că problema calității are aspecte multiple, care nu se pot simplifica și epuizarea lor nu-și are rostul în rîndurile de față.

Este astăzi un loc comun că numai într-o varietate și multiplicitate de peisaj, că numai la o vastă și intensă efervescență, ogorul creației originale poate genera capodoperele nescrise. De aceea, și sub acest aspect al năzuinței de a fi „prezent", de a fi în actualitate, gestul teatrului se înscrie pozitiv, el apărînd, așa cum scrie directorul său, atît „un act de conștiință patriotică", cît și unul „de atentă conștiință artistică".

Dacă aplaudăm oricînd larga promovare a dramaturgiei originale, socotim, în același timp, că aceasta solicită o tot atît de largă și totodată amănunțită discutare critică, care, conjugată cu audiența publicului, poate contribui la deslușirea drumurilor de mai departe.

Scrutarea analitică — care încearcă să situeze obiectiv locul noilor opere în cîmpul dramaturgiei naționale, aportul lor specific și limitele atinse — constituie un act care poate ascunde, dincolo de severitatea de circumstanță, tot atîta căldură cît și îmbrățișările din seara premierei.

---

* Teatrul Armatei: **Ecaterina Teodoroiu** de N. Tăutu; **Prăbușirea** de Alex. Șahighian și **Umbra baroanei** de T. Vornic.

E, de altfel, singurul mod la care dorim subsumate și însemnările de mai jos.

*

Este o dominantă ținînd de profilul Teatrului Armatei — reprezentarea unor piese unde liniile active decurg (sau converg) dintr-un *eveniment istoric*, care devine rațiunea însăși de a fi a spectacolului respectiv. Fie că evocă un trecut îndepărtat, încețoșat în legendă *(Meșterul Manole)*, fie că readuce la lumină chipuri și fapte dintr-un trecut nu prea îndepărtat, dar care au căpătat totuși o aură legendară *(Ecaterina Teodoroiu)*, fie că extrage aspecte semnificative dintr-o actualitate cu rezonanță istorică *(Prăbușirea, Umbra baroanei)* — *evenimentul istoric* devine firul roșu al producției teatrului, care tinde să ia proporția unui imens album viu, ilustrînd într-o succesiune încă fragmentară de tablouri — viața patriei. Ceea ce, de asemenea, nu se poate înscrie decît sub semnul pozitiv.

Dacă nu ne înșelăm *Ecaterina Teodoroiu*, a lui Nicolae Tăutu, este prima lucrare dramatică din anii noștri, care aduce pe scenă oameni și întîmplări din primul război mondial. Socotim de aceea ca merit de seamă al autorului, pe lîngă evocarea luminoasă a existenței exemplare a „eroinei de la Jiu", și încercarea de a limpezi înțelesurile pe care cată să le aibe această existență.

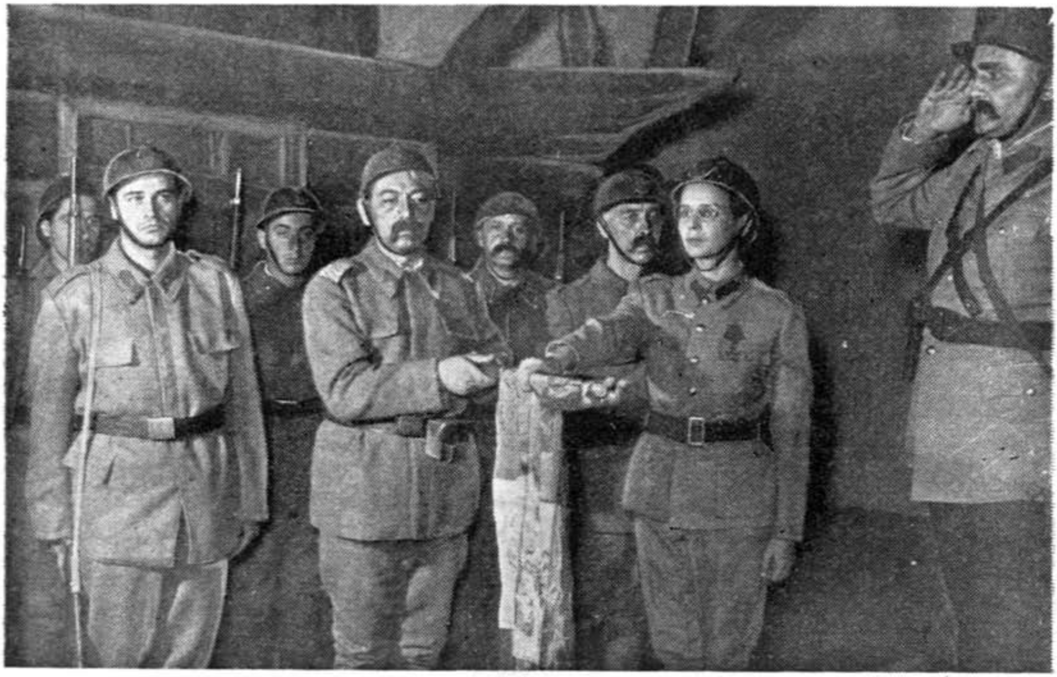
Valorificînd imaginea cu nimb de simbol a Ecaterinei Teodoroiu pe linia *patriotismului popular* — apăsînd chiar pe rădăcina populară a eroismului, cu tot caracterul lui spontan — N. Tăutu și-a asigurat un punct de pornire temeinic pentru ridicarea schelăriei celor trei acte ale piesei sale.

Și, plecînd de aici, trebuia să ajungă (căci nu se putea restrînge la o imagine lirică, fie ea și de exaltare a eroismului) *la ciocnirea inevitabilă a acestui patriotism de extracție și esență populară cu reprezentanții lumii opuse* (și sistemului ei constituit: burghezo-moșieresc) — implicați în același fapt istoric, războiul, dar de pe poziții diferite. Tăutu a intuit aceasta și a căutat să fabuleze coliziuni dramatice, care să facă explicit faptul incontestabil al aversiunii lumii mai sus pomenite față de Ecaterina Teodoroiu (aversiune concretizată de altfel sub forma nenumăratelor calomnii). Însă, fie din insuficiența posibilităților de documentare, fie dintr-o carență de invenție, amplitudinea ciocnirilor dramatice, înfățișate de autor în soluția la care s-a oprit (și generate în principal prin implicarea în tramă a personajului Moruzi), rămîne limitată și nu acoperă în întregime sensul adînc al conflictului real. Intervenția lui Moruzi în traiectoria avîntată a Ecaterinei se datorește mai mult unui accident, unei întîmplări (ea e involuntar martora trădării lui), reflectă mai degrabă un incident personal și nu o structură obiectivă (un conflict de clasă). *Insuficienta relaționare prin conflict a figurii centrale cu cadrul istoric* face după părerea noastră ca desfășurarea piesei să sufere de discontinuități, să oscileze după cum s-a mai spus și de alții — între dramă-portret, frescă istorică și poveste sentimentală, fără să se definească în una din ele. Cît despre cadrul istoric, evident, autorul nu își putea propune să dea un răspuns problemei de ansamblu a caracterului primului război mondial, dar, chiar fără aglomerare de date sociologice, dispunea în literatura noastră de o puternică tradiție critică[1] de la care putea prelua și dezvolta situații și conflicte oglindind mult mai profund contradicțiile vremii și diferitele forme de manifestare ale sistemului burghezo-moșieresc, decît „cazul" spionului Moruzi sau decît intervenția hilară a celor trei cioclovine (care rămîn totuși laturi minore ale procesului real).

Natura conflictului fiind astfel limitată, și concluziile, pe care le deduce spontana Cătălina din șocul ei cu lumea ciocoilor, nu capătă în piesă o rezonanță mai profundă și,

---

[1] Dacă ar fi să pomenim numai romanele lui Camil Petrescu și Cezar Petrescu.



Scenă din actul III („Ecaterina Teodoroiu")

în partea a doua chiar, figura ei atît de vie în partea întîia devine mai incertă, mai puţin pregnantă. Aceste obiecţii (care se reduc, în fond, la problema selectării elementelor concrete pentru construirea conflictului) nu umbresc totuşi elanul şi generozitatea revărsate din belşug de autor în opera sa, nici efuziunea unui sincer şi cald sentiment patriotic, pe care-l simţim pulsînd în spatele fiecărei replici.

O autenticitate — plesnind de sevă şi de miez — dovedeşte scriitorul, cînd — cu un deosebit relief — ne prezintă imaginea parcă trasă în cărbune, a plutonierului Stavăr. Drama acestuia — sau comedia lui tragică — dovedeşte la N. Tăutu o surprinzătoare pătrundere nu numai în pitorescul năravurilor vechii armate, ci şi în cutele unui suflet răsucit, ale unei conştiinţe neguroase. Totuşi trebuie adăugat că toată povestea lui Stavăr, reuşită în sine, se dezvoltă parazitar pe corpul dramei, fără legătură directă cu acţiunile în care e implicată eroina.

Spectacolul (cu excepţia cazului plutonierului Stavăr, care prin aportul interpretului a căpătat adîncimi şi rezonanţe mai tulburătoare, pe ambele planuri, satiric şi dramatic) reuşeşte să valorifice tema doar pînă în zona *reprezentării imediate,* unde obiectul reprezentat nu e depăşit — prin virtuţi emoţionale, sugestive, sau de altă natură[2] — de un spor de înţelesuri şi idei. Marea vibraţie, capabilă să înaripeze textul, să-i amplifice latenţele, dilatîndu-l pînă la dimensiunile unei adevărate drame eroice, a lipsit regiei, de altfel conştiincioasă, a Sandei Manu. De aceea spectacolul şi-a îndeplinit doar prima sa sarcină — să-i zicem evocativă — dar nu şi pe cealaltă, de descoperire (sau de revelare, dacă vreţi), care ne tulbură şi ne răscoleşte.

Impresia porneşte pe de o parte de la rezolvarea plastică a spectacolului (înţelegînd prin asta crearea *imaginilor* scenice, care implică atît scenografia lui Cristian Ionescu cît şi amplasamentele şi compoziţiile personajelor în cadru, datorate regiei). Această rezolvare are un aer oarecum desuet, de documentar nevoit şi necăutat, sufocînd respiraţia mai largă şi suflul mai amplu, necesare într-o dramă în care predomină accentele eroice. Lipsite de viziune şi de idee, transpunînd fotografic nota de precar — luată poate din indicaţiile autorului — decorurile, toate închise, au meschinizat, înghesuindu-le, scene esenţiale (ca, de pildă, ciocnirea între soldaţi şi cioclovinele venite să le batjocorească suferinţa). După cum, într-un spaţiu mai generos organizat, moartea eroinei ar fi dat un fior sporit finalului, care cerea un plus de amplificare prin mijloace scenice.

---

[2] Ca, de pildă, „efectul de distanţare" din teatrul brechtian.

În conducerea generală a interpretării, regia a izbutit pe linia desenului sobru al personajelor (cu preferinţe pentru „tipuri"), ca şi în punctarea — cu mijloace de simplitate şi gingăşie chiar uneori — a momentelor de cotidian, de obişnuit, de „neeroic" răspîndite în tensiunea globală a unei „piese de război". A reuşit mai puţin însă în acordarea accentelor grave, majore, eroice, care se cerea totuşi să constituie „registrul fundamental al partiturii". Iar acestea, uneori au fost prea palide, alteori au sunat fals. Şi poate din această neechilibrare a registrelor (în defavoarea celui major) provine, pe de altă parte, impresia de „reprezentare imediată" de care vorbeam.

Nu ne gîndim să facem din asta o culpă regizoarei, aflată încă la începuturi şi debutantă în colectivul cu care a lucrat. Credem că este aici o problemă mai generală, care se pune reprezentării pieselor cu temă eroică, şi anume găsirea expresiei adecvate unui *patos contemporan*. Fără umflări retorice, sau diluări melodramatice, fără „declamaţie" sau revărsări desuet-romantice, se simte necesitatea unor accente sobre, dar destul de puternice, apte să exprime la diapazonul just, nivelul emoţional şi intelectual al trăirilor generate de o situaţie eroică sau, poate mai bine spus, tensiunea poziţiei eroice în viaţă. Dar la acest capitol sîntem în general toţi încă debitori.

În rolul titular, Magdalena Buznea excelează în nota de spontaneitate şi candoare, în ingenuitatea servită cu inteligenţă (fiind adorabilă în scena preparării cafelei sau atunci cînd mărturiseşte că-i friguroasă, ori cînd îşi pune ochelarii). Personajul ei a *existat,* cu o simplitate simpatică şi un vădit caracter popular. Din păcate, însă, această bună impresie nu o putem păstra atunci cînd trece la replicile „de fond", unde tonurile, cam declamate, sună gol, făcîndu-ne să simţim neaderenţa gîndirii. De exemplu, în actul III, cînd în pivniţa-închisoare îşi deschide sufletul pentru prima oară lui Prunoiu şi nu numai atunci[3].

Foarte buni, susţinînd cei doi poli de atitudine printre ofiţeri, C. Neacşu (cu o menţiune specială pentru autenticitatea personajului realizat) şi Constantin Brezeanu (excelent, dar, lucrînd în „specialitate"). Credem totuşi că tratarea în tonuri apăsat-groteşti de caricatură a personajelor cioclovinelor — interpretate de Lily Popovici şi Angela Teodorescu — nu este cea mai fericită soluţie. De asemenea, nu înţelegem de ce un rol lăsat de autor în stadiul de schiţă (Alice Moruzi) trebuie împins şi prin interpretare (Nataşa Nicolescu) la un schematism ostentativ. Elemente desuete de joc a adus şi M. Heroveanu, care deşi realizează *prezenţa* personajului odios, o compune din tonuri contrastante, mărturisind un „diabolism" răsuflat. În plutonierul Stavăr, Sandu Sticlaru a pus atîta pastă, atîta organicitate, atîta densitate de viaţă — în detalii cît şi în mişcarea generală[4] — încît chiar dacă prin asta s-a umbrit linia directoare a spectacolului, drama sa a făcut să freamăte sala.

Cu *Prăbuşirea* evenimentul istoric devine actualitate, pentru că deşi distanţat cu mai bine de un deceniu, el se înscrie în punctul nodal al istoriei noastre, de unde trecutul a încetat şi a început Prezentul, cu majusculă. Meritul lui Alex. Sahighian este de a se fi oprit asupra acestui moment ireversibil al istoriei şi a-i fi surprins aspecte, în dramaturgia noastră, încă inedite.

Şi de data aceasta avem de-a face cu o lucrare oscilînd între fresca istorică (prin temă) şi drama-portret (prin subiect) ultima precumpănind. O dramă-portret negativă, căci autorul şi-a propus să arate triumful forţelor pozitive, care au asigurat la noi mersul înainte al istoriei, prin studiul atent al prăbuşirii moşierului politician Bălteanu, stîlp al regimului reacţionar. De reţinut deci că dramaturgul şi-a ales drept procedeu, pentru afirmarea mesajului său pozitiv, nu reflectarea directă a fenomenului istoric în întregul său (cuprinzînd obligatoriu cele două laturi ale procesului dialectic), ci doar *refracţia* acestui fenomen în casa Bălteniler. Rămîne de văzut în ce măsură acest procedeu îi va permite realizarea acelor imagini, capabile să epuizeze realitatea, fără a o trăda, pînă în miezul şi esenţa ei.

---

[3] In treacăt, îi atragem atenţia (cu puţină bunăvoinţă se pot corecta, şi asupra unor imperfecţii de intonaţie; tendinţa spre sacadare în rostirea frazelor şi de corecta) şi asupra unor vocale, care îi împrumută uneori un iz de manierism desuet.

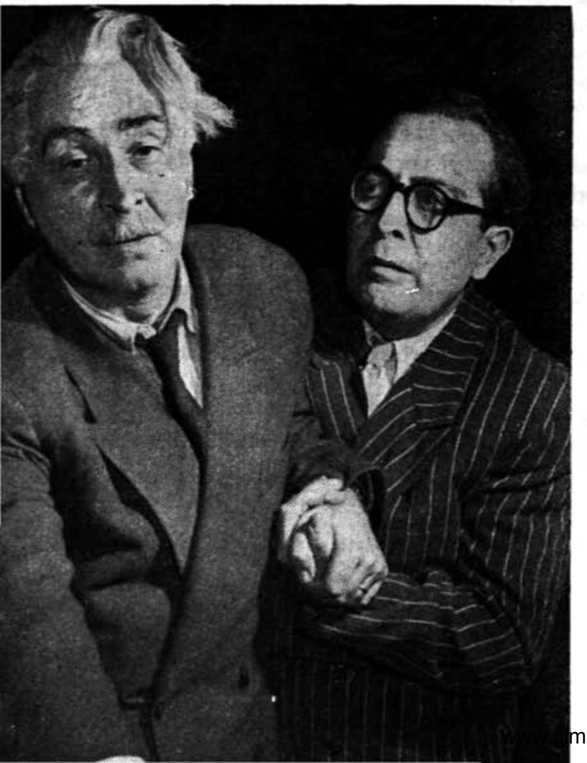
[4] Privirile, clipirile, ezitările sale au un plin, o densitate de viaţă, ca în pictura unui maestru olandez.

În primul rînd, restrîngîndu-se cadrul se restrîng şi posibilităţile de coliziuni dramatice ; conflictul social e convertit în conflict familial, substanţa dramatică propriu-zisă fiind furnizată de ciocnirea între Bălteanu şi copiii săi, care, în urma unui dureros proces de conştiinţă, se rup de poziţia tatălui lor. Posibil e ca şi aceasta să fi fost o latură a procesului istoric — în tot cazul una foarte particulară — dar care în piesa lui Al. Sahighian trece pe primul plan, în timp ce grosul fenomenului rămîne în afara scenei.

E drept că răsfrîngeri ale procesului revoluţionar pătrund în scenă la modul aluziv, sub formă de ecouri. Din implicaţiile cazului Adrian aflăm unele date în legătură cu pregătirea insurecţiei armate de către P.C.R., însă, destul de discret. După cum în discreţie absolută sînt învăluite şi legăturile simpaticului general Andreescu — reprezentant al părţii sănătoase a ofiţerimii superioare, — cu cei care pregătesc insurecţia. În fine, există ecouri (zvonuri, veşti despre preluarea moşiilor de către ţărani, voci manifestînd în culise) şi ale etapei de după 23 August cînd, sub presiunea maselor muncitoare, reprezentanţii reacţiunii, printre care şi Bălteanu, au fost excluşi de la guvernare. Dar cea mai generoasă inventariere a acestor ecouri nu poate, din păcate, ocoli constatarea că din piesă lipsesc totuşi tocmai aceia a căror prezenţă a hotărît cursul procesului istoric de care se ocupă autorul — şi a impus sensul „prăbuşirii". Această absenţă — resimţită ca un gol dramatic de către spectatorul obiectiv şi nesuplinită prin sugestiile poate ale unei atmosfere mai elocvente — face ca şi personajele prezente să se tensioneze cam în gol, să pară mai degrabă agitate, decît angajate într-o formidabilă încleştare.

Cînd autorul, ca dramaturg, simte necesitatea unei ciocniri care să se desfăşoare totuşi înaintea ochilor noştri (după ce epuizase primul filon prin sinuciderea, prematură dramaticeşte, a lui Adrian), recurge atunci la argatul Ion — ceea ce, să fim drepţi, e prea puţin. Dar acestea sînt limitele pe care şi le-a impus autorul şi a cere mai mult ar însemna să ignorăm piesa scrisă, cu particularităţile ei, şi să discutăm o altă lucrare.

Toma Dimitriu (Bălteanu) şi Geo Maican (Climescu) în „Prăbuşirea“



Chiar în cadrul restrîns impus de subiect însă, ***eludarea factorilor, care au dat greutatea specifică procesului revoluţionar,*** nu putea să rămînă fără efect. Figuri insuficient închegate, cristalizări interioare nedeslușite în profunzime şi stîrnind nedumeriri fac ca spectatorul să se simtă frustrat de anumite clarificări necesare : Care sînt resorturile determinante ale poziţiei lui Adrian (în piesă destul de aburite) ? Sub zodia căror factori ajunge această odraslă, „cu educaţie engleză", de ciocoi, alături de duşmanii clasei sale ? „Influenţa" Ancăi ? Dar, cine e Anca (dincolo de „enunţul" ei) ? Care îi e conţinutul şi de unde îi vine tăria ? În nici un caz nu din neantul învăluit în apariţia încîntătoare şi zîmbetele dezinvolte ale actriţei Marga Butuc). Aici nu mai e alt răspuns, decît modul carent al soluţiei dramaturgice.

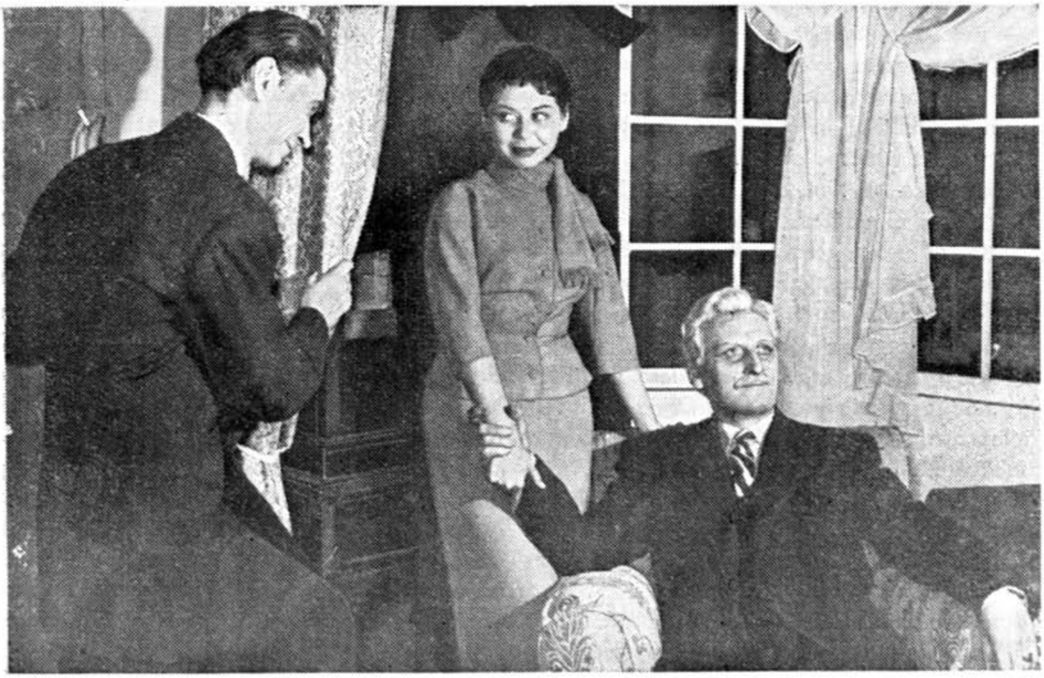
Rămîne, ca piesă de rezistenţă, portretul lui Andrei Bălteanu, cu toate tarele lui (din familia, mai puţin a lui Matei Boiu, cît a lui Sineşti omul politic „forte" al lui Camil Petrescu) — căruia în spectacol Toma Dimitriu i-a împrumutat toată aroganţa şi duplicitatea morală a speciei. De asemenea, cîteva tipuri din insectarul defunctului regim : afaceristul veros (admirabil mişcat de savurosul Virgil Vasilescu), comisarul (întruchipat cu toată autenticitatea de Ghiţă Mazilu), politicianul trăgător de sfori (creionat cu aplomb de Geo Maican).

Regiei lui George Rafael, care a mers pe text cu toată convingerea şi cu destulă cuminţenie (dar rezista oare textul la mai multă dilatare ?), nu-i va imputa nimeni că n-a folosit imagini grele de sensuri simbolice, care ar fi fost poate şi deplasate. Altceva însă i se va putea, la rigoare, reproşa. Că n-a încercat să suplinească mai consistent unele anemii ale textului — atît pe linia intensificării ecourilor vieţii din afară, cît şi prin configurarea mai apăsat-caracterologic — (în măsură să le dea mai multă greutate) — a personajelor carente, Anca şi Adrian.

Am fi preferat, de pildă — în Anca — o interpretă a cărei singură prezenţă să ne sugereze un om *angajat*, care trăieşte *tensiunea ideii militante*, adică o actriţă care prin datele ei personale să fi adus din culise *trena rolului* cum spune Stanislavski şi să-l facă astfel credibil. Marga Butuc-Codrescu a surîs însă cuceritor şi atît, limitîndu-se la condiţiile literare ale rolului care îi apăreau, desigur, ingrate.

Sebastian Radovici a dovedit şi pe o scenă bucureşteană că este un actor tînăr de calitate prin inteligenţa jocului simplu — dar nuanţat, expresiv şi sensibil — deci cu o bună şcoală a tehnicii interioare (încă cu stîngăcii în mişcare şi tonalitate). Dar, ca şi la Marga Butuc, nu credem că a fost servit prin distribuirea lui în rolul respectiv, după cum nici acesta n-a fost — nu servit (căci ar fi nedrept) — ci supraacoperit (cum era nevoie).

Scenă din actul III („Umbra baroanei")



în interpretarea lui Radovici frămîntările lui Adrian au apărut mai mult ca o criză de adolescență și nu ca un proces matur de luciditate și acțiune. Ceea ce ar fi fost foarte normal — dacă episodul său ar fi însemnat doar un fir, într-o urzeală firească a dramei. Dar cum în economia piesei funcția majoră apasă din greu, după cum am văzut, asupra firavului Adrian — suportul împrumutat de Radovici e neîndestulător.

Mărturisim cinstit că am fost printre cei cărora *Umbra baroanei* le-a șocat gustul pe care și-l vor contemporan. Însă, ca oricărei probleme de gust, n-am acordat prea multă încredere nici acestei impresii, în fond atît de subiectivă, și ne-am apropiat mai mult de opera lui Tiberiu Vornic, cu dorința de a-i descifra obiectiv mesajul.

Am descoperit atunci o lucrare scriitoricească, care se distinge prin vigoarea caracterelor și conflictelor, după cum în dramaturgul Tiberiu Vornic am redescoperit pe posesorul unei meșteșugite limbi literare, în care predomină o notă de vînjoșie (sau vînjoșenie, tov. Vornic ?) și care nu se teme de expresiile tari, sau de situații și mai tari. Am apreciat, de asemenea, o lăudabilă intenție de a-și integra pasta densă a bogatului său material dramatic într-o pînză istorică — după cum și efortul — nu mai puțin lăudabil, de a da asprelor sale coliziuni, o direcționare și un sens social. La capătul acestui drum am avut satisfacția de a fi socotit că tîlcuim și mesajul inedit, incifrat în pletora — îndeajuns de inextricabilă — a situațiilor, relațiilor și conflictelor stufoase ale piesei, mesaj pe care căutam să-l palpăm într-o anumită tensiune etică — proprie lucrării lui T. Vornic.

Bîntuit de un roi de probleme, axul gîndirii autorului în această piesă credem a-l găsi în *dezbaterea condiției femeii*, în pledoaria pentru afirmarea *demnității ei*.

Dezbaterea acestei probleme se petrece însă într-un moment istoric dintre cele mai grele din cîte a încercat, în trecutul nu prea îndepărtat, poporul nostru : dictatul de la Viena. Iar Tiberiu Vornic folosește cu ușurătate acest moment, ca o simplă culoare istorică, fără implicații esențiale în drama eroilor săi. Cît privește felul în care autorul afirmă demnitatea femeii de azi, ni se pare cel puțin ciudat, dacă ne gîndim că această demnitate este concretizată aici într-o fidelitate — pe cît de nezdruncinată, pe atît de neîntemeiată etic — față de un transfug, dușman declarat al poporului. După cum la fel de neîntemeiat ni se pare și fiorul general de bucurie, cu care se întîmpină o inexplicată — deși dramaticește poate plauzibilă — întoarcere în țară a acestui transfug.

Cu aceste poveri de ordinul cuprinderii și înțelegerii realității noastre actuale, mesajul intenționat de Tiberiu Vornic în *Umbra baroanei* se răstoarnă, dacă nu pînă a deveni opusul lui, în orice caz, îndeajuns pentru a-și pierde din forța necesară de convingere și de educare civică.

Și ca să fim cinstiți pînă la capăt, caracterul de vetust, care ne-a șocat, își găsește și el un temei obiectiv în unele viziuni și înțelegeri ale autorului și, mai violent poate, în procedeele teatrale folosite pentru valorificarea materialului de viață acumulat, desigur, dintr-o experiență consumată a lumii.

Aplecarea spre surprinderea situațiilor de „șoc" emoțional, sau de „lovituri" care instantaneu întorc pe dos situații cu 180°, întîlnirea la tot pasul cu gesturi și cuvinte definitive prin care eroii își stabilesc relațiile, cultivarea intensităților afective pînă la paroxismul lor, unde procesele psihice devin fiziologice, determinarea destinului eroinelor prin avatarurile lor erotice, dezvăluirea ostentativ-indiscretă a unei instinctualități agresive și încă altele, nu puteau să nu readucă în minte amintirea unui teatru (socotit pe nedrept deci defunct), unde Bernstein era Alah, iar Bulevardul profetul său. Ni se poate replica că asemenea „lovituri" se petrec și în viață — ceea ce în definitiv nu este exclus — dar în nici un caz nu atît de aglomerate, și încă în cascadă. Și apoi noi nici nu le contestăm existența, ci apreciem doar gustul care a prezidat la alegerea lor exclusivă din multitudinea de fațete ale vieții, unde greutatea specifică parcă nu ar cădea totuși, în înțelegerea noastră contemporană, pe planul valorificat cu precădere de autor. Dar nu numai în viziunea dramatică, ci și în tehnică recunoaștem procedee ținînd de o anumită manieră vetustă. Spionări și surprinderi — și să nu credeți că exagerăm spunînd că cel puțin de vreo șapte ori un personaj ascuns în vreun accident al decorului a ascultat fremătînd destăinuirile altora, care îi ignorau prezența — reîntîlniri după ani și recunoașteri înlemnite de stupoare, imprecații și blesteme, finaluri în fortissimo și încă altele, orchestrate întru aceeași culminație apoteotică de „melodrama resurexit" ! Și expresiile verbale au lunecat uneori, spre a deveni foarte lunecoase, ca, de pildă, neliniștitoarea întrebare pe care și-o pune un personaj, anxios de a ști — „ce se petrece în taina rochiței domnișoarei Cireșica ?" Dar nu vrem să mai continuăm cu găsirea de noduri în papură — contabilizarea lor cea mai înverșunată nu poate umbri suculența și farmecul incontestabil radiat de personalitatea autorului, pe care, hotărît, nu am vrea să-l mîhnim cu minuții analitice.

În spectacol, am recunoscut mîna maestrului Șahighian în reliefarea cît mai pregnantă a caracterelor, în conducerea simfonică, tumultuoasă, explozivă chiar, a conflictului. Tonul major, cu toate pedalele, a dominat în scenă. Actorii, ieșiți din lîncezeala intimistă, și-au mobilizat toate resursele și, nu în ultimul rînd, pe cele fizice. Tablourile au avut crescendo, iar cortinele au căzut totdeauna pe un punct bine precizat.

În interpretare am apreciat inteligența și pudoarea Lilianei Tomescu, care s-a menținut pe o linie de discreție și decență a jocului, socotind pesemne, că sufletul nu e mănușă sau stomac de coelenterată, care oricînd se poate întoarce pe dos. Cităm alături pe Val Săndulescu (aplaudîndu-l pentru scena „tare" de explicație cu mama din actul III — unde exploziile, emanînd din convingere, au fost just dozate prin echilibrarea afectelor cu gîndirea și, în parte, pe Toni Zaharian și G. Sion, care și-au axat aparițiile în accepția contemporană a jocului actoricesc.

Din păcate nu același lucru putem spune despre Aurel Rogalschi și Aglae Metaxa, care au folosit mijloace neadecvate cadrului psihologic — contemporan totuși al dramei pentru relevarea tensiunii și intensității imprimate de regie.

Însă, la capătul acestor puternice manifestări ale temperamentului unui virtuos, ne-am întrebat dacă nu cumva piesa lui Tiberiu Vornic nu s-ar putea juca și altfel, dacă nu cumva ea ar putea căpăta o altă lumină sunînd mai temperat, mai uman, mai aproape de simplitatea profundă a vieții ?

EDUARD COVALI

Birlic, comicul

Zugrăvind viciile unei societăţi, comedia creează măgulitoarea conştiinţă a superiorităţii noastre şi acesta este poate principalul motiv pentru care actorii de comedie ne sînt dragi şi familiari.

Birlic, omuleţul cu figura bonomă şi expresivă, cu privirea curioasă şi mirată a unui copil serios, cu mîinile într-o agitaţie uneori mai grăitoare decît însuşi verbul, este unul din aceşti actori.

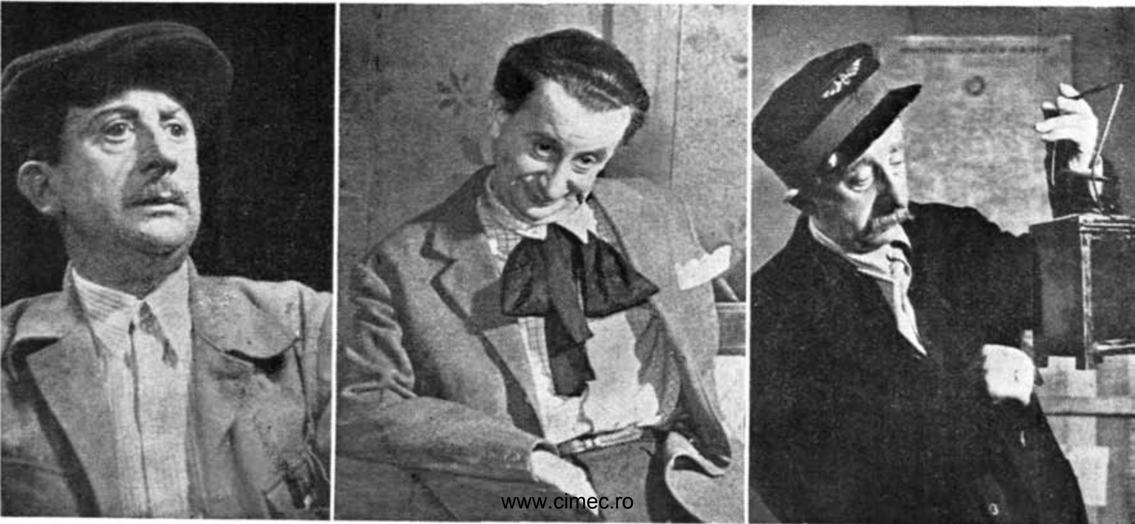
Dintr-o greşeală, credem noi, pe afişul de teatru îl găsim trecut cu numele complet : Grigore Vasiliu-Birlic. Canonul roman, act de stare civilă, nomen-prenomen-cognomen, sforăie în cazul nostru ca un nume nemţesc cu „von" la mijloc. Pe stradă, în autobuz sau pe scenă, porecla bisilabică, poreclă cu care face corp comun, cuprinzătoare şi plină parcă de esenţă comică, desemnează mult mai bine pe acest mare actor, stabilindu-i în acelaşi timp şi un element biografic.

„Uite-l pe Birlic !"

Tovarăşul sau domnul sună nepotrivit. Personalităţile nu suportă pronume de reverenţă şi nici titluri.

Dacă cei pe care îi cheamă Popescu întrebuinţează uneori şi pronumele bunicului pentru diferenţiere, Birlic n-are nevoie. Cunoscut de toată lumea, doar apariţia sa pe scenă este suficientă pentru a stîrni ilaritate, şi niciodată încrederea anticipată de spectator nu a fost trădată. Se pare că natura, nu tocmai generoasă în ceea ce priveşte statura,

Birlic în : Spiridon Biserică („Mielul turbat"), Varlaam („Omul cu mîrţoaga"), Ichim („Steaua fără nume")



Birlic în : Fachirul („Caleașca de aur"), Raspluev („Nunta lui Krecinski"), Rafaele („Blestematele fantome")

i-a dăruit în compensație calități ce formează un adevărat tezaur de expresivitate scenică și dacă am încerca să-l caracterizăm pe Birlic în cîteva cuvinte, am putea spune — fără teama de a repeta un adevăr banal — că acest mare actor e prin excelență un tip permanent expresiv. Nu e vorba aici de expresivitatea necesară fiecărui slujitor al Thaliei, ci de ceva cu totul deosebit. Reacționînd la variațiile de lumină și întuneric ca o peliculă de o deosebită sensibilitate, aducînd ceva din excesiva sinceritate a copiilor, Birlic își dezvăluie cu naivitate și seriozitate sentimentele pe figura sa, carte deschisă și pe înțelesul fiecărui spectator. Această manifestare furnizează o suculentă sursă de comic și vom vedea pentru ce.

Spre deosebire de copil, omul matur și în special cel cultivat, discret în tot ceea ce face, își inhibă manifestările, căutînd să fie cît mai puțin exploziv în exteriorizarea emoțiilor. Orice om însă are, într-o măsură mai mare sau mică, o doză de naivitate infantilă. Birlic o îngroașă. Minciuna, de exemplu, capătă la el candoare, și cu aceeași naivitate cu care un copil spune unui vizitator inoportun : „a zis tata că nu-i acasă", personajul interpretat de actor minte sau disimulează absurd și caraghios.

Înfuriat de farsa usturătoare pe care a suportat-o, primarul din marea piesă gogoliană întreabă cine a spus primul că Hlestakov este revizorul așteptat. Vinovatul, pe care toată lumea îl știe ca atare, Ivan Petrovici Bobcinski, speriat că ar putea s-o pățească, face pe miratul și se plimbă prin scenă ca să-l vadă toată lumea, cu o expresie ce pare că spune : „Habar n-am !" Un efect asemănător îl are minciuna copilului murdar pînă la urechi de marmeladă, care spune că n-a umblat la borcan. Flagrantă și absurdă, atitudinea e inutilă și vizibilă. Spectatorul se amuză copios. Nu se rîde însă atît de minciună, cît de naivitatea ei, paradoxul „om în vîrstă — copil" fiind subliniat cu putere.

Birlic exploatează la maximum gafa. Fie că răstoarnă un obiect, comite o indiscreție sau sparge ceva, pozna odată făcută, surprindem pe figura sa cunoscuta expresie spășită a copilului vinovat ce-și așteaptă urecheala binemeritată. Curios la culme să vadă ce se întîmplă în camera teribilului revizor moscovit, Bobcinski privește pe gaura cheii. O ușă șubredă, puțină distracție și subestimarea propriei greutăți îl fac să se prăbușească și să-și turtească nasul indiscret de dușumea. Pozna îl covîrșește. Lungit pe burtă deasupra ușii cu pricina, încremenit în poziția în care a căzut, abia într-un tîrziu îndrăznește să rostogolească în investigație un ochi speriat. Înspăimîntat de propriul său curaj, îl închide însă imediat, şi numai atunci cînd are certitudinea că nimic nu i se va întîmpla, se ridică încet şi jenat, căutînd să se facă mic şi neobservat.

Un argument în plus pentru afirmaţia ce o susţinem este extraordinara mobilitate interioară, trecerea aproape bruscă de la o stare de spirit la alta, condiţionată de evenimentul exterior imediat. Uită repede că a fost trist şi se bucură, îl supără un amănunt şi se întristează.

În infinita varietate a creaţiilor sale natura are tendinţa de a se repeta cît mai puţin. Conceptul de om în general e posibil doar ca urmare a unui proces de abstractizare. Încolo, fiecare individ are o particularitate anatomică sau morală ce-l diferenţiază de ceilalţi. Caricaturistul o scoate în evidenţă, iar Birlic este un mare caricaturist. Caricatura pe care o face acest actor nu e numai psihică. Felul cum îşi exploatează nasul e o dovadă grăitoare că, în caracterizarea pe care o face personajului ce-l întruchipează, porneşte de la propria sa caricaturizare. El este atît de stăpîn pe fiecare muşchi al feţei şi pe mişcări, încît nu o dată se întîmplă să dea impresia că operează asupră-şi transformări fizice. Ochii şi-i apropie parcă de nas, nasul şi-l lungeşte, bărbia şi-o turteşte după voinţă, şi asta fără nasen-kit şi fără grime complicate.

Distracţia, şi mai ales cea exagerată, furnizează un bogat izvor de comic. Obsedat de un anumit gînd, distratul încurcă celelalte acţiuni, devenind prin aceasta rizibil.

Prima grijă a unui hoţ în exerciţiul funcţiunii este aceea de a nu fi prins. Portarul casei cu fantome din piesa lui De Filippo, intenţionînd să subtilizeze nişte cravate de la noul locatar, se găseşte în această situaţie. Încercînd să-şi stăpînească cît mai bine emoţiile, Birlic se apropie de coşul în care se găsesc cravatele. Cu un calm aparent îşi roteşte ochii în toate părţile. Schiţează un gest timid spre coş, dar speriat deodată de propria sa imaginaţie, care anticipează surpriza, tresare şi repetă privirea circulară. Totul e în ordine. Mîna se îndreaptă din nou spre obiectul dorit, dar panica îl copleşeşte. Neliniştea creşte în aşa măsură încît mişcările se încurcă din ce în ce mai mult şi o biată cravată este băgată în buzunar cu aceeaşi greutate cu care ai introduce un cearceaf. Comicul savuros al situaţiei creşte în intensitate cînd operaţia este repetată aproape identic cu o a doua cravată. Aceleaşi priviri speriate, aceleaşi ezitări, aceeaşi precipitare în gesturile finale. Totul este îngroşat, dar — datorită excesivei sincerităţi pe care o pune actorul în realizarea rolului — exagerarea nu supără, ci dimpotrivă adaugă un farmec în plus.

Pe aceeaşi linie a concentrării atenţiei într-o singură direcţie, a omului distrat deci, Birlic realizează magistral tipul timidului. Timidul e un om care dă impresia că e stînjenit de propriul său corp şi că ar vrea să-l aşeze undeva într-un colţ. Teama de ridicol, de a nu fi inoportun, de a nu face vreo gafă, îi paralizează mişcările, fiecare tentativă de a acţiona constituind un efort serios. Cînd în *Steaua fără nume* Ichim intră în biroul şefului, avem imediat impresia că personajul a nimerit într-un mediu parcă străin şi potrivnic. De aici, ezitările în mişcare, toate contradicţiile psihologice între crizele de curaj şi momentele de slăbiciune exprimate printr-un umblet ca pe un teren minat, sau prin gesturi începute elocvent şi terminate timorat în bîlbîială. Ichim nu se simte deloc în apele lui, şi momentul în care părăseşte scena sugerează un oftat de uşurare.

Completînd replica, de două ori mai expresivă, gesturile lui Birlic sînt foarte originale, dînd impresia că fiecare membru are un sistem nervos autonom care dirijează mişcarea în mod cu totul independent. Căutînd un punct pentru fixarea atenţiei Mariei Sergheevna, Rahuma din *Caleaşca de aur* se plimbă prin cameră. El merge într-o direcţie, priveşte în alta, iar braţele indică un alt punct al camerei. Ai impresia că în căutarea locului dorit elementele componente ale corpului său pornesc în investigaţie în mod separat. Imaginea lui Birlic demontat şi sistematizat pe piese într-o cutie nu ni se pare deloc absurdă.

Birlic își dezvăluie sentimentele direct, spontan și aproape fără pauză în expresie. Felul cum își ascultă partenerii ne face să ne gîndim — cum am arătat și la început — la același copil precoce. Atenția acordată celor care vorbesc se datorează aceleiași curiozități infantile. Birlic dă impresia că tot ce aude este nou și extrem de interesant. Participarea afectivă la tot ce se întîmplă este maximă. Se miră, se întristează sau se bucură în mod continuu.

De multe ori chiar, la acest actor, pauzele sînt mai elocvente decît momentele de replică, și nu o dată în *Omul cu mîrțoaga* spectatorul a urmărit cu un interes crescînd rezonanța pe care cuvintele replicanților o aveau pe fața lui Varlaam.

În *Nunta lui Krecinski*, Raspluev își coase niște nasturi. Obsedat de faptul că nu de mult a suferit rigorile unui sport englezesc, boxul, își repară haina cu împunsături de ac care-i urmăresc gîndurile. Deși după un moment de tăcere prelungit, replica vine naturală ca o continuare a monologului interior clar pentru toată lumea: „auzi dumneata, englezii... popor civilizat..." Satisfacția ce rezultă din comicul situației este dublată de aceea că i-am ghicit și gîndurile intime. Or, acest lucru l-a urmărit și actorul.

Entuziasmul spontan, manifestat uneori de spectatori, aplauzele la scenă deschisă rup vraja emoției artistice de foarte multe ori. Urmează un moment de stînjenire pînă la regăsirea ritmului și a atmosferei. Pentru Birlic însă sala nu există, iar pauza creată nu-i acordă nici un moment de relaxare, deși este foarte dificil să nu iei în seamă efectul vorbelor tale în public. În raportul pe care îl are cu publicul, Birlic este cu atît mai comic cu cît pare că nu-și dă seama de umorul său. Actorul nu se amuză și n-ai să vezi niciodată la Birlic, după ce dă o poantă, privirea șmecheră a prezentatorului mediocru de estradă ce pare că vrea să spună: „Vedeți cît de isteț sînt?"

Birlic nu este pur și simplu serios, ci foarte serios. Deschis în manifestarea propriilor emoții, el acordă un maxim de încredere întîmplărilor și ideilor cu care vine în contact, supradimensionîndu-le și făcîndu-le prin aceasta ridicole. Discutînd asupra faptului dacă se spune figura sau forma pălăriei, Pancrace nu polemizează potolit pentru stabilirea unui adevăr, ci luptă înverșunat pentru o chestiune de viață și de moarte. În postura de om cu înalte demnități, Birlic este important. Copleșitor de important. Cine își amintește de o creație mai veche de-a sa în *Ali-Baba* cînd, la un moment dat, ajunge duce de Bosfor, nu-și poate reține un zîmbet, evocînd imaginea lui Birlic în mantie cu hermină, mai nobil decît toți nobilii la un loc, marțial ca singurul uns de dumnezeu pe pămînt, covîrșit de coroană și de demnități.

Birlic nu se enervează, ci se înfurie. Cînd își dezlănțuie mînia, se pare că o catastrofă este inevitabilă, dar se dezumflă imediat ca un balon înțepat în șapte locuri. Revenind la dimensiunea naturală, totul ni se pare un bluff, iar rîsul tonic și înviorător își face loc.

Calitățile morale, cum ar fi eroismul, curajul, nu presupun în mod logic o predeterminare fizică, și totuși numai imaginîndu-ni-l pe Birlic într-o postură eroică, sîntem dispuși să zîmbim. Îmbrăcat în armură medievală, s-ar transforma în mod inevitabil în Don Quijote, iar dacă ni l-am închipui în oricare din rolurile clasice de tragedie, rezultatul ar fi o parodie.

Momentele de patetism și de emoție puternică sînt realizate cu o mare sensibilitate, Birlic rămînînd însă prin excelență un actor de comedie. Dacă atunci cînd te întîlnești cu el pe stradă, zîmbești fără să vrei, e pentru motivul că și-a încărcat personajele cu atîta substanță comică încît acestea la rîndul lor i-au înapoiat-o, și nu o dată se întîmplă ca vorbind despre el, să te gîndești la Pancrace, Bobcinski sau Spiridon Biserică.

Țîșnind vertiginos din pantofi și oprindu-se la o distanță nu prea mare de pămînt, omulețul cu figura bonomă și expresivă, cu privirea curioasă și mirată a unui copil serios, cu mîinile într-o agitație mai grăitoare decît verbul, ni se prezintă el însuși ca o vorbă de duh ce ascunde un mare adevăr, un actor minunat în care găsim un prieten de neprețuit.

MIRCEA ALEXANDRESCU

La masa secretarilor literari

Strămoșul direct al secretarului literar de azi pare să fi fost acel Theaterdichter, poetul dramatic, dramaturgul teatrului, pe care teatrele germane, luate în secolul al XVIII-lea sub oblăduirea statului, l-au inclus în structura lor organizatorică. Acest Theaterdichter avea menirea să furnizeze teatrului piese proprii, originale, cum se spune ; cu alte cuvinte, să-și concentreze atenția asupra repertoriului, asupra lărgirii și creșterii acestuia. Nomenclatura era nouă, ideea și necesitatea „dramaturgului teatrului" însă — mult mai vechi.

Fără să se recomande ca atare, Theaterdichterul a rămas în picioare veghind asupra repertoriului, contribuind la alcătuirea listei de piese ce urmează a fi jucate într-un teatru. Secretarul literar, în acest sens, un rezultat al modernei diviziuni a muncii, este astăzi personajul care trebuie să se ocupe de repertoriu : dramaturgii scriu piese, secretarii literari le citesc și referă asupra lor, își dau avizul (de unde și noțiunea sau funcția de referent literar, încorporată în secretariatul de care ne ocupăm).

În genere, secretarul literar are menirea să-l ajute pe director în conducerea teatrului. Numai că întinderea *obligațiilor lui de subaltern foarte util îl transformă, în cele mai multe dintre cazuri, mai degrabă în secretar al teatrului.*

Așa de pildă, dacă am putea vizita simultan, la o oră precisă, teatrele din București (căci acesta a fost obiectivul anchetei pe care am făcut-o, singur însă), sînt convins că ceilalți șase confrați ai mei m-ar căuta prin telefon la teatrul la care m-aș afla eu ca să mă întrebe ce-i de făcut cînd secretarul literar e la tipografie. Să mai aștepte sau să treacă altă dată ?

Cum eu am pornit singur la această treabă, am avut plăcerea să-i găsesc fie înainte de a pleca la tiparnițe, fie după... și nu prea bine dispuși. Tipografia este de altfel coșmarul aproape al tuturor secretarilor literari cu excepția lui Ioan Masoff de la Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" care, impunînd... o riguroasă diviziune a muncii în serviciul pe care-l conduce, și-a asigurat un colaborator permanent pentru această „servitute".

Nu tot așa stau lucrurile cu ceilalți secretari literari :

— La drept vorbind — *mi s-a destăinuit tovarășul Liviu Bratoloveanu de la Teatrul C.F.R.-Giulești* — la noi secretarul literar și referentul său duc munca literară propriu-zisă în timpul lor liber, acasă. Aci în teatru, ei fac mai mult o muncă administrativă, de impresariat. Veșnica tipografie, programe, invitații, afișe, tehnoredactare și, în sfîrșit, toate sarcinile ce apar și nu au o adresă precisă nimeresc pînă la urmă la secretariatul literar.

Pe un ton mai patetic, tovarășul Assan, de la Teatrul Municipal, mi-a declarat :

— Tovarăşe, ne inundă problemele extraliterare şi, mai ales, tipografia, corectarea textelor şi tot felul de sarcini privind mobilizarea actorilor pentru ocazii în care sînt solicitaţi în afara teatrului etc., etc. E drept că în ultima vreme, conducerea teatrului a început să ne menajeze, încercînd să ne mai ia de pe umeri probleme ce ţin de resortul administrativ. Dar în ultimă instanţă, cînd totuşi programele, afişele sau invitaţiile ameninţă să nu apară la timp, eu şi referenta literară Lia Marmeliuc ne repezim la faţa locului şi facem ceea ce am făcut şi pînă acum.

Tovarăşul Bercovici de la Teatrul Evreiesc de Stat îşi „împarte" timpul cum poate „între tipografie şi repetiţii, unde trebuie să asist la lectură întrucît la noi se pune problema uniformizării dialectului în care este vorbită piesa".

Şi ce anume fac în tipografie secretarii literari? Paginează afişele şi programele de sală, fac corectura textului şi au grijă de apariţia la timp a respectivelor lucrări. Desigur, repertoriul unui teatru are şi acest aspect, să-i zicem grafic, căci cum altfel ar putea afla publicul despre premierele teatrului decît prin afişe şi programe de sală în care să găsească lămuriri în privinţa piesei, a autorului etc

Judecînd după înfăptuirile de pînă acum — afişe tot mai atrăgătoare, programe din ce în ce mai frumoase şi mai bine alcătuite, paginate cu gust şi scrise cu literă plăcută ochiului — nu s-ar putea spune că secretarul nu s-a calificat ca ucenic al lui Gutenberg (cu toate scăpările... literare, ca în paginile frumosului program de sală la spectacolul Mătrăguna *al Teatrului „C. Nottara").*

Pînă acum, oscilaţiile secretarilor între tipografie şi teatru indică, dacă nu o preferinţă a lor pentru cea dintîi, în orice caz o mai mare adeziune faţă de zeţărie decît de cabinetul secretarului literar. Şi dacă ar fi doar tipografia, dar unii secretari literari sînt nevoiţi fie prin forţa împrejurărilor, fie datorită propriei lor vocaţii, să împlinească tot felul de activităţi pur administrative: achiziţionarea de materiale, ţinerea riguroasă a corespondenţei interne şi externe a teatrului, inventarierea bibliotecii. Toţi secretarii mi-au menţionat biblioteca drept punct de onoare al activităţii lor literare. De pildă:

— Vreau să mă ocup intens de bibliotecă — *mi-a mărturisit cu înflăcărare Ana Dobre, secretara literară a Teatrului Armatei* — pentru a o înzestra cu lucrări utile actorilor. Am achiziţionat o seamă de cărţi preţioase şi umblu neîncetat prin anticariate în căutarea altora.

— Biblioteca este şi ea în sarcina secretariatului literar ca şi muzeul teatrului — *îmi spune Ioan Masoff de la Teatrul Naţional.* Iar pentru viitorul apropiat ne-am propus să edităm un buletin al Teatrului Naţional, care să reflecte îndeosebi activitatea de pregătire a viitoarelor premiere, o publicaţie care va apărea lunar.

Şi, tot ca un domeniu de activitate de prim ordin al secretariatului nostru este şi asigurarea documentării necesare regiei şi scenografiei. În acest scop ne-am alcătuit o documentare care funcţionează în afara bibliotecii, iar pentru lucrările de mai mare amploare şi de strictă specialitate ne adresăm bibliotecilor Academiei sau celei Universitare.

Pe deasupra, fiecare membru al secretariatului literar, prin rotaţie, vizionează spectacolele după care întocmeşte un raport asupra condiţiei de desfăşurare a acestora. Prin rapoartele noastre urmărim să asigurăm condiţii optime şi menţinerea spectacolului la cel mai înalt nivel artistic, spre a împiedica degradarea lui.

Expansiva şi binevoitoarea secretară literară a Teatrului „C. Nottara", Nataşa Gheorghiu, nu pare să se înspăimînte de noile sarcini atribuite secretariatului literar, ci le primeşte şi poate că le şi înfăptuieşte cu zîmbetul pe buze. Deocamdată îşi poate revendica o activitate intensă pe tărîm teoretic: publică studii traduse din diferite limbi — Stanislavski, Redgrave etc. — destinate ridicării nivelului cultural al actorului, organizează, în acelaşi scop, un ciclu de conferinţe pe teme din istoria teatrului şi preconizează o altă manifestare, de astă dată a unei întîlniri cu spectatorii, în cadrul căreia se fie luate în discuţie *piesele din repertoriul teatrului. Este și acesta un mod de a te ocupa de... repertoriu. Dar pe cale de incidență.*

Nu voi cita toate mărturisirile culese pe parcursul documentării pe care am făcut-o, dar voi arăta că tot ceea ce am auzit mă împinge la constatarea că, de fapt, secretarul căruia i se spune literar este, în realitate, tot atît de departe de Schiller pe cît este de Gutenberg și mult mai aproape de ceea ce noi numim administrator, sau mai știu și eu cum, al teatrului.

Precum se vede, situația este aceasta, iar soluțiile pentru remedierea ei pot fi multiple. Totuși trebuie să spunem de la bun început că nu trebuie să ne așteptăm să avem secretar literar un Baranga sau o Ana Novac la Satu Mare!? Dar tocmai pentru că acest deziderat este aproape de ordinul utopiei, directorii de teatre nu trebuie să fie înclinați a opta pentru cîțiva tehnoredactori pricepuți (cum e cazul la unele teatre din București); iar atunci cînd nu dau rezultate nici ca tehnoredactori de talent, conducerea teatrului să nu se grăbească a-i transforma în administratori, administratori de talent.

Sarcina de căpetenie a secretarului literar rămîne totuși repertoriul, lista de piese a unei stagiuni, inclusiv reluările. Iar din această listă interesează, în primul rînd, piesele originale, scrise de autori în viață. Și aici i se deschide secretarului un cîmp larg de activitate, i se oferă prilejul de a afirma acele calități care au dat funcțiunii lui denumirea ce o poartă. Adevărata activitate a secretarului literar aci începe: munca cu autorii, stimularea și mobilizarea lor, preocuparea de a asigura repertoriului teatrului lucrări de valoare. Și în funcție de această activitate, se poate spune de fapt, care este calitatea unui secretariat literar. Pînă nu de mult, secretarii noștri nu aveau cine știe ce mare bătaie de cap în această privință. Avea grijă serviciul repertorii, din Ministerul Culturii, să pună la dispoziție piese gata aprobate, bune de pus în scenă. Acum însă, teatrele pot și trebuie să-și alcătuiască singure repertoriul, implicit să promoveze piese originale și, orice s-ar spune, acestea par să fie din belșug, fiindcă oricum, romînul s-a născut poet și, în ultimul timp, se naște și dramaturg. Iar roadele acestei prolificități se transformă în maldăre de piese ce se îngrămădesc, cum ar spune poetul, în „hambarele de nădejdi" ale secretariatelor literare. Dar în privința acestei recolte, cuvîntul „adresanților" este pe cît de util, pe atît de instructiv și chiar distractiv uneori.

Ioan Masoff, de pildă, și-a asigurat un mecanism aproape perfect de primire, înregistrare și urmărire pe parcurs a tuturor întîmplărilor survenite unui text. Este de altfel o activitate foarte importantă, întrucît din maldărul de piese înregistrate, foarte rar ajunge cîte una la cunoștința publicului sub formă de spectacol. Și cînd în sfîrșit capătă această formă, e uneori... Visul nopților noastre.

— Colectivul secretariatului nostru — *mi-a declarat Ioan Masoff* — își are obligațiile așa fel împărțite încît, la noi, orice text ce ni se propune primește răspunsul, de acceptare sau de respingere, în cel mult două săptămîni de la predare. De obicei reținem acea lucrare care ni se pare a fi susceptibilă să intre pe drumul scenei, prin unele transformări și schimbări pe care i le propunem autorului. De aceea, în fiecare luni, prezint consiliului artistic cel puțin cîte o piesă, aducînd observațiile secretariatului literar, în cadrul unui amplu referat. Pe baza acestuia, se poartă discuții și, în ipoteza că se acceptă reținerea piesei și se cer unele transformări, un membru al secretariatului literar împreună cu un regizor sînt delegați să lucreze cu autorul.

Alexandru Assan de la Teatrul Municipal mă plimbă în mrejele incertitudinii:

— Cum lucrăm la alcătuirea repertoriului? Citim multe, foarte multe piese ce ni se aduc, în mare majoritate slabe. Le răspundem autorilor într-un timp destul de scurt, două-trei săptămîni. Ceea ce ni se pare că poate face obiectul unei discuții în consiliul artistic, îi supunem acestuia. În prealabil, facem un sondaj, oferim textul, la doi-trei membri ai consiliului, pentru lectură. În ședința consiliului, prezentăm un referat. Dar repertoriul propriu-zis este alcătuit de conducere, în funcție de propunerile făcute de noi și de regizori, și ținîndu-se seama de posibilitățile de distribuție.

— Conducerea — *îmi vorbește plină de satisfacție Natașa Gheorghiu* — m-a menajat întotdeauna spre a putea să mă ocup doar de problemele de repertoriu, de munca cu autorii *(a ținut la rîndul ei să-și menajeze conducerea, secretara Teatrului „C. Nottara", care mai înainte îmi spusese lucruri ceva mai diferite!)* Citesc foarte multe piese. În stagiunea aceasta, spre deosebire de cea precedentă cînd nu ni s-au oferit decît patru piese originale, 60 de autori au venit să ne pună la dispoziție lucrările lor.

Revirimentul este într-adevăr ciudat — m-am minunat eu. Cauza să fie oare o clemență neobișnuită din partea dumneavoastră?

— Nu, nu — *mă asigură secretara literară a teatrului „C. Nottara"* — nicidecum. Cauza este buna reputație pe care tînărul nostru teatru și-a făcut-o. *(Sic!).*

Secretariatul literar al Teatrului Muncitoresc C.F.R.-Giulești pare să se fi orientat în alcătuirea repertoriului său după un criteriu... filantropic: găzduirea dramaturgilor care nu sînt primiți în alte teatre: mîndria teatrului nostru — *îmi spune Liviu Bratoloveanu* — e să descoperim dramaturgi. Noi nu pornim cu prejudecata că X sau Y nu are un nume. Noi pornim cu ideea că trebuie să acordăm tot creditul oricui ne prezintă o piesă. Și ni se întîmplă de foarte multe ori să suferim eșecuri. Dar secretariatul literar trebuie să fie o casă deschisă pentru orice scriitor de teatru. Dacă o dată pe an descoperim un autor, sîntem satisfăcuți. Avem și noi o mare dificultate în activitatea noastră, și trebuie s-o spunem: la noi vin autorii care eșuează în centru (datorită unor prejudeți ale altor teatre), așa încît pe noi ne solicită cei ce au mai puține șanse acolo.

*

In discuția pe care am avut-o cu secretarii literari, pe tema repertoriului, am putut constata o multitudine de păreri asupra felului cum se lucrează, cum se „procedează", sau cum ar trebui să se lucreze. M-am inițiat și eu în taine, pe care fiecare mi le-a împărtășit doar mie (le sînt recunoscător). Am înțeles, mulțumită acestei generozități ce mi s-a arătat, că procesul de selecționare a pieselor ce vor trebui să alcătuiască repertoriul teatrelor este ceva complicat, dificil și plin de răspundere.

Dar din toate expunerile, mai teoretice ori mai empirice, un singur aspect a continuat să-mi rămînă obscur: cum participă secretarul literar, în mod efectiv, la stimularea dramaturgiei originale, la crearea acelui fond de piese și probleme care să contribuie la structurarea mult discutatului... profil al teatrului.

Am părăsit secretariatele literare plin de impresii și nedumeriri. Prima problemă pe care mi-am pus-o a fost să-mi orînduiesc constatările, să selecționez pe cele care ar privi în primul rînd activitatea unui secretar literar și după aceea să încerc să trag concluziile.

Secretarii literari trebuie deci să citească piese, să facă referate, să le discute cu autorii, să le propună apoi consiliilor artistice, Ministerului și să împlinească toate celelalte operații necesitate de aducerea pe lume a unei noi piese. E limpede că nu toate textele, depuse și solicitînd bunăvoința secretarilor literari, sînt capodopere. Dar în fața lor secretarii reacționează potrivit temperamentului lor, în general, prin două atitudini:

Una e de „competență iritată", după formula lui Arghezi (mulți secretari literari se dovedesc astfel a fi oameni de litere: „genus irritabile vatum") și se caracterizează prin zîmbete acre și două-trei sondaje în textul înfățișat.

Cea de a doua atitudine e a blîndeții și răbdării.

Nu vrem să anticipăm rețete, dar pare-se că această atitudine a blîndeții, este preferabilă. Niciodată nu poți ști cînd și cum poate să apară un autor. Și pentru găsirea acelei „hlamide de aur", merită să citești trei-patru sute de pagini în plus pe lună chiar dacă uneori acestea sînt de o calitate neîndoielnic slabă.

La capătul incursiunii noastre mărturisim că problema secretarului literar al teatrului nu este nici pe departe elucidată în conținutul ei, că însăși funcția de secretar literar este înțeleasă în mod felurit de la un teatru la altul, iar elementele uniforme pe care le-am semnalat sînt tocmai cele ce nu aparțin acestei importante funcții din teatru.

Cu vreo doi ani în urmă a avut loc la Ministerul Culturii o consfătuire a secretarilor literari. S-a făcut analiza activității acestora, s-au ascultat păreri și doleanțe ; s-au emis ipoteze și, bineînțeles, s-au pus jaloanele unui reviriment în activitatea acestor „cerberi" ai repertoriului. Toate frumoasele intenții și constatări urmau să-și găsească oglindirea într-un fel de instructaj, un ghid de activitate, care ar fi trebuit să statueze sarcinile, atribuțiile și întinderea activității secretarului literar spre a-i asigura acestuia condițiile optime de activitate și spre a-l feri de apăsarea unor sarcini lăturalnice.

Dar instructajul sau ghidul a rămas în stadiul bunelor intenții, fapt care ne face să credem mai degrabă în necesitatea unei sau unor consfătuiri cu teme și obiective precise, în cadrul căreia sau cărora să se analizeze, nu în mod general ci de la caz la caz, situația și, eventual, să se facă recomandările respective, pe loc, direct, atît secretarului cît și teatrului în care lucrează.

Activitatea secretariatelor literare, strîns legată de structurarea repertoriului, trebuie, credem noi, să ducă la sporirea răspunderii dar și a competenței secretarilor și, în același timp, la asigurarea acelor condiții care să îngăduie munca eficientă și efectivă pe tărîmul stimulării dramaturgiei noastre, și nicidecum la o simplă și platonică înregistrare de manuscrise, lăsate apoi — cu toate aparențele contrarii, formalitățile de rigoare și pînă la urmă cu toate onorurile — la voia hazardului...

PUNCTE DE VEDERE

VICTOR BUMBEŞTI

Distribuirea şi dublarea rolurilor

În teatru nu sînt probleme de mîna a doua. Fiecare amănunt, oricît de neînsemnat ar părea, îşi are rostul lui, iar oamenii de pe scenă care îl nesocotesc riscă să compromită buna reuşită a unui spectacol, ca şi înlănţuirea cuviincioasă a şirului de reprezentaţii următoare. E deajuns ca oboiul din orchestră să fie dezacordat, pentru ca întreaga sonoritate simfonică să se ducă pe apa sîmbetei. Această pildă e valabilă pentru orice realizare artistică, la al cărei succes contribuie valori diferite, ce se cer, în acest scop, selecţionate, strunite, armonizate.

Iată, bunăoară, problema — veche şi nouă — a distribuirii rolurilor într-o piesă. Un rol încredinţat, din eroare sau din slăbiciune, actorului căruia nu i se potriveşte, strică armonia ansamblului, ca şi instrumentul care cîntă fals în orchestră. Regizorul priceput ţine mai mult la realizarea desăvîrşită a unui spectacol, decît la înclinările sale personale: el trebuie de aceea să aibă eroismul de a renunţa la punerea în scenă a operei încredinţate, cînd se întîmplă să-i lipsească interpreţii potriviţi. Să lase *Femeia îndărătnică* în rafturile bibliotecii, dacă n-are la îndemînă actriţa în stare să-i întrupeze toanele şi îmblînzirea. Căci — s-o subliniem, chiar şi numai în treacăt — destul de des o lucrare dramatică din cele mai bune se nimereşte să fie dată peste cap, cum s-ar zice, din pricina unei distribuţii nefericite. Accidentul nu poate fi evitat decît printr-o justă preţuire şi o chibzuită întrebuinţare a tuturor elementelor cîte alcătuiesc o echipă de teatru. (Acesta a fost, în bună parte, secretul marelui succes obţinut pe vremuri de compania dramatică Al. Davila, al cărei repertoriu nu era de cea mai înaltă calitate, dar era în schimb interpretat de actori cum nu se poate mai potriviţi rolurilor respective.)

O distribuţie fericită a rolurilor asigură, fireşte, unei piese de teatru o excelentă primă reprezentaţie. Numai atît însă nu e deajuns. Teatrul bun nu trăieşte din satisfacţia unui singur triumf. Pentru publicul cel mare — singurul care ne interesează — fiecare spectacol, seară de seară, e o primă reprezentaţie. S-a ironizat, pe drept cuvînt, răul obicei al unor actori, care, după un şir de reprezentaţii, nu mai depun aceeaşi rîvnă în interpretarea lor, iar jocul lor, ca să spunem aşa, se lăbărţează, întocmai unei melodii pe un disc de gramofon cînd se destinde arcul care asigură egala rotaţie a mecanismului din cutie. Teatrul, aşadar, înseamnă continuitate: activitate fără răgaz şi sforţări stăruitoare pentru menținerea neîntreruptă a aceluiași nivel de realizare artistică. Ba, mai mult decît atît: năzuința încordată de a îmbunătăți necontenit calitatea spectacolelor în devenire. Dacă la a cincizecea reprezentație a *Citadelei sfărîmate*, jocul actorilor e mai comunicativ și mai nuanțat decît a fost la premieră, înseamnă că întreaga echipă și-a înțeles menirea și merită toată lauda.

A conduce un teatru înseamnă a prevedea. Astfel, ajungem să ne întîlnim cu problema *dublării rolurilor*. Nici aceasta nu poate fi socotită ca o problemă de mîna a doua, deși la prima vedere s-ar părea că actorul căruia i se încredințează un rol în primă reprezentație deține un fel de prioritate, iar cel care e chemat să-l suplinească ulterior rămîne, oarecum, pe planul al doilea. Căptușeală ieftină pentru o față de calitatea întîi... E o impresie greșită. În istoria nobilelor noastre întreceri la lumina rampei am înregistrat destule cazuri cînd căptușeala s-a dovedit cel puțin de aceeași calitate ca și fața. Exemple? Cîte doriți. Cea mai emoționantă și mai umană interpretare a lui Hamlet pe scena romînească a fost, fără îndoială, aceea a neuitatului Aristide Demetriade, care a făcut din prințul Danemarcei o creație de mare adîncime, prețuită pînă dincolo de hotare. Oricît ar părea de ciudat astăzi, la lumina de dincolo de moarte a unui triumf consacrat, Aristide Demetriade a jucat pe Hamlet... în *dublură*, după ce cu o stagiune mai înainte apăruse în premieră răsfățatul Tony Bulandra. Iar mai tîrziu, Constantin Radovici, pe atunci în plinătatea masivului său talent, a trăit rolul actorului din *Azilul de noapte*, dublîndu-l pe Constantin Nottara; l-a realizat, însă, cu o putere dramatică atît de sinceră și de concentrată, încît însuși bătrînul maestru, artist de o loialitate neasemuită, dîndu-și seama că înlocuitorul îl depășise, a renunțat la rol și s-a reîntors la *Regele Lear*, de care, la rîndul său, Constantin Radovici n-ar fi îndrăznit să se apropie. Fără să stabilim vreun coeficient de calitate, amintim de asemenea interesantele experiențe din ultima vreme, ca de pildă dubla distribuire în rolul lui Matei Millo a excelenților actori Marcel Anghelescu și I. Finteștieanu, care, cu mijloace personale și cu o egală măiestrie, au realizat două întrupări deosebite ale aceluiași model viu și pitoresc.

Aceasta înseamnă că actorul, nu totdeauna mai tînăr, căruia i se dă sarcina de a *dubla* un rol, nu trebuie să privească această încercare ca o corvoadă sau ca o îndatorire minoră, ci dimpotrivă, ca un binevenit prilej de a-și dovedi însușirile artistice, posibilitățile proprii și mai cu seamă pătrunderea unei gîndiri originale. Dezbărîndu-ne de superstiția premierei, vom înțelege că orice pășire nouă pe scîndurile scenei, orice creație inedită, orice elan care își taie drum proaspăt spre culmile artei au valoarea unui eveniment și trebuie întîmpinate cu același interes și cu aceeași luare-aminte. Ar fi, desigur, o îndatorire a criticilor dramatici de a urmări cu atenție orice spectacol care, dacă nu în întregime, măcar în parte, reprezintă o *înnoire* prin dezvăluirea unui talent neașteptat sau a unei concepții de interpretare personală. Mi-aduc aminte de o ingenioasă inițiativă a lui Liviu Rebreanu, care, pe vremea cînd îndruma gospodăria artistică a Teatrului Național, hotărîse prezentarea alternativă a tragediei *Horațiu* de P. Corneille în două tălmăciri deosebite (una, mai veche, a lui Haralamb Lecca; alta, nouă, a lui Vladimir Streinu), cu două rînduri de actori, cu doi regizori și cu doi scenografi; unii, definitiv consacrați: o echipă; alții, la începutul carierei lor: echipa a doua. N-a fost o capricioasă pierdere de vreme, ci o fructuoasă emulație, din care prestigiul primei noastre scene n-a avut decît de cîştigat. N-aş îndrăzni să susţin că asemenea bifurcare totală ar trebui sau măcar ar putea să devină obicei ; dar cred că, mai ales în teatrul clasic, împrospătarea textelor traduse, a interpretării şi chiar a punerii în scenă, s-ar cuveni să intre în preocupările teatrelor noastre, care din fericire au încetat a mai pune, ca altădată, în cumpăna intereselor lor artistice, numai foloasele materiale pe care le dobîndesc.

Existau, într-adevăr, altădată cel puţin două feluri de a face teatru. Exista, mai întîi, întreprinderea cu sală, actori şi decoruri, care căuta fără vreun scrupul artistic deosebit, piesa de mare succes, piesa de lungă serie, piesa reţetelor maxime, menţinînd-o pe afiş seri şi luni de-a rîndul, un an-doi, atîta timp cît publicul umplea sala iar încasările se menţineau satisfăcătoare. Apoi, piesa glorificată era părăsită, ca o mină a cărei exploatare nu mai rentează, iar impresarul samsar de spectacole alegea din grămadă alta, în care ochiul lui expert dibuise o vînă promiţătoare, cu sclipiri aurifere... Acesta era tipul teatrului comercial, pe care orice om de gust îl detestă şi îl respinge. Mai exista, din fericire, şi un alt fel de teatru — şi acest teatru este astăzi promovat cu exclusivitate de noi — care năzuia să prezinte spectatorilor săi operele de seamă ale literaturii dramatice originale şi străine, îmbogăţindu-şi şi înfrumuseţîndu-şi necontenit zestrea lui artistică. Teatrul acesta, aşa cum îl avem astăzi în ţara noastră şi în slujba căruia trebuie să stăm cu puterile noastre cele mai bune, nu-şi poate îndeplini misiunea lui răspînditoare de cultură, fără pavăza unui repertoriu permanent; iar repertoriul permanent scoate la iveală o sumă de probleme, care se cer rezolvate cu aceeaşi surprinzătoare grijă şi amănunţită prevedere.

A fost un timp, pe care nu ne grăbim să-l lăudăm, cînd actorii noştri, cei mari ca şi cei mici, socoteau rolul pe care ei l-au jucat întîia oară, ca un fel de proprietate personală, dreaptă şi inalienabilă, de care nu se îndurau să se despartă pînă la sfîrşitul zilelor lor. Vedetele vremii, un Mihail Pascaly, o Raluca Stavrescu sau un Ştefan Iulian, care au fost gloria începătoare a scenei romîneşti, n-ar fi consimţit odată cu capul să se lase înlocuiţi în creaţiile lor, şi a trebuit ca Grigore Manolescu să se stingă prea curînd, pentru ca emulul său, nu mult mai tînăr, Constantin Nottara, să-i poată urma în rolurile pe care cu atîta gelozie le stăpînise ; cît priveşte pe Matei Millo, neavînd un continuator, repertoriul lui a fost lăsat în părăsire, pînă acum de curînd. (Mă gîndesc la minunata apariţie a lui Miluţă Gheorghiu în coana Chiriţa şi mă întreb : nici el nu va găsi pe unul mai tînăr, care să-i urmeze ?)

O asemenea situaţie nu era tocmai prielnică unei propăşiri continue a artei noastre dramatice. Se vorbeşte astăzi, cu o îndreptăţită mîndrie, despre tradiţia primei noastre scene, dar trebuie să recunoaştem că preţioasa moştenire a trecutului s-a păstrat mai mult în amintire decît printr-o voită continuitate. Au fost goluri, au fost întreruperi, au fost salturi. Firul călăuzitor al Ariadnei s-a rupt de multe ori, şi am trăit noi înşine zilele cînd, cu destulă trudă şi căutări sîrguincioase, a trebuit să-l înnodăm din nou pentru a-l desfăşura mai departe. E deajuns să amintim destinul *Scrisorii pierdute*, neegalata capodoperă a literaturii noastre originale, care rămîne fără îndoială piatra unghiulară a oricărui repertoriu permanent romînesc. Comedia lui Caragiale s-a bucurat de la început de interpretarea desăvîrşită a neuitatei echipe de mari actori, pe care a avut-o prima noastră scenă la sfîrşitul veacului trecut : Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Ion

Niculescu, Vasile Toneanu, Aristide Demetriade, N. Soreanu, Maria Ciucurescu. Dar potrivit vechilor deprinderi, creatorii rolurilor Trahanache, Tipătescu, Pristanda, Cetățeanul turmentat, Cațavencu, Farfuridi, Agamiță, coana Joițica nu s-au lăsat înlocuiți ; anii au trecut, iar noii interpreți ai *Scrisorii*, după plecarea din viață a strălucitei generații, n-au mai realizat aceeași omogenitate de ansamblu și n-au mai regăsit același stil de joc, pînă cînd, rărindu-se din ce în ce mai mult rîndurile vechilor actori, firul continuității s-a destrămat... Astăzi, *Scrisoarea pierdută* se bucură din nou de o interpretare excelentă ; dar dacă istoria se va repeta — ceea ce nu-i totdeauna bine — peste ani și ani, după dispariția, pe care o dorim cît mai îndepărtată, a interpreților de astăzi, cine va continua buna tradiție, abia restabilită în zilele noastre ? *Dublarea* tuturor rolurilor din *Scrisoarea pierdută* mi se pare, deci, o necesitate de nediscutat, pentru a-i asigura prezența cuviincioasă în fruntea repertoriului permanent al literaturii dramatice originale. Aceeași constatare cred că e valabilă pentru toate piesele repertoriului nostru clasic : Alecsandri, Hajdeu, Davila, Delavrancea, cît și pentru lucrările dramatice mai noi, ca *Minerii*, *Cumpăna*, *Pentru fericirea poporului* și atîtea altele care, prin interesul pe care îl vor trezi mereu, vor fi reluate, nu încetăm să nădăjduim, în cursul anilor viitori. Nici regizorii n-ar trebui să facă excepție de la această trebuință a *dublării* lor, fiindcă mă întreb încă o dată : care va fi regizorul comediilor lui Caragiale, după colegul Sică Alexandrescu ? Să învățăm din greșelile trecutului, să nu le repetăm. Să nu nesocotim problema continuității în teatru ; să stimulăm nobila întrecere dintre generații.

Așadar, strîngînd într-un mănunchi reflexiile noastre asupra acestei probleme, credem că rolurile actorilor ar trebui *dublate*, de la caz la caz, pentru următoarele motive :

1) pentru a da posibilitate de afirmare tuturor tinerelor talente ;

2) pentru a înlesni realizarea unor concepții de interpretare personală ;

3) pentru a feri teatrele de surpriza unor goluri în distribuție, prin trecerea actorilor de la o instituție de teatru la alta ;

4) pentru a asigura organizarea cea mai potrivită a unui repertoriu permanent ; și

5) pentru a asigura o continuitate vie în interpretarea acestui repertoriu în teatrul de azi și cel de mîine.

Fără îndoială că mai sînt și altele. Cei care le cunosc le vor așterne, credem, pe hîrtie și ni le vor împărtăși. Discuția, ca de obicei, rămîne deschisă pentru căutarea celor mai fericite soluții.

Proiecte de reformă teatrală

Sfîrşitul stagiunii 1870/71 a găsit Teatrul Naţional din Bucureşti într-o situaţie foarte grea. Noul ministru al Instrucţiunii Publice şi Cultelor, C. Esarcu, a redus cu mai bine de jumătate nenorocita subvenţie de stat ce o primea instituţia şi a pus taxe împovărătoare pe spectacole. Teatrul n-avea artişti, n-avea repertoriu şi aştepta în zadar fonduri pentru reparaţii, care nu mai puteau întîrzia. Negăsind altă soluţie pentru a ieşi din criză, directorul general al teatrelor, I. M. Cantacuzino, a publicat în toate ziarele un anunţ prin care vestea că Teatrul Naţional se concesionează unei companii romîne, invitîndu-se artiştii a prezenta propuneri de înfiinţare a companiei şi preluare a teatrului.

La această chemare au răspuns St. Vellescu, Mihail Pascaly şi, ceva mai tîrziu, un grup de actori în frunte cu Matei Millo, constituit ad-hoc într-o asociaţie. Propunerile primilor conţineau un program destul de amplu de reformare a activităţii teatrale, ultima avea doar un caracter de proiect limitat. Înainte de începerea noii stagiuni, comitetul Teatrului Naţional le-a luat în discuţie, a respins proiectul asociaţiei condusă de Millo şi a concesionat teatrul companiei lui Pascaly. „Proscriptul-verbal" încheiat cu acest prilej menţiona că proiectul lui Vellescu ţinteşte la o îmbunătăţire viitoare, prea îndepărtată, în timp ce celălalt avea efecte imediate.

Cititorii vor remarca desigur actualitatea unor principii expuse în documentele de mai jos. Ca mari artişti şi cetăţeni cu o conştiinţă înaintată, şi Pascaly şi Vellescu vedeau ridicarea Teatrului Naţional, în primul rînd, prin constituirea unei trupe stabile, alcătuită din valori veritabile, demne de scena principală a ţării. Ambii considerau că repertoriul trebuie să fie compus pe măsura însemnătăţii naţionale şi funcţiei social-educative a instituţiei. Amîndoi doreau să aducă — fiecare în felul lui — acea contribuţie hotărîtoare care să transforme Teatrul Naţional dintr-o scenă supusă capriciilor stăpînitorilor şi vicisitudinilor de tot soiul, într-o instituţie artistică de stat, de prim rang, capabilă să formeze publicului un gust artistic înalt.

Din proiectul expus destul de schematic al lui St. Vellescu, ca şi din cel, poate, prea bogat în fraze al lui M. Pascaly, răzbate simţul de răspundere pentru soarta teatrului romînesc, dragostea adîncă pentru teatrul naţional şi slujitorii săi, credinţa în posibilitatea artei de a ajuta la înălţarea sufletească a oamenilor. Şi, peste toate acestea, o nestrămutată încredere în vitalitatea artei dramatice romîneşti şi în viitorul ei măreţ.

Poate de aceea, recitind azi aceste documente, ca şi atîtea altele pătrunse de acelaşi spirit, încercăm o emoţie deosebită, căci visurile acelor suflete generoase s-au înfăptuit de-abia după o lungă scurgere de vreme, astăzi fiind întrecute de realitatea *actuală a teatrului din țara noastră. Iar, pe de altă parte, multe din cele visate de ei s-au realizat tocmai așa — drept pentru care ei sînt, alături de atîtea alte figuri nobile ale trecutului cultural, adevărați* premergători *ai teatrului romînesc bogat și puternic, așa cum îl avem azi.*

Valentin SILVESTRU

Dos. T. N. 330/1871.

Văzînd în monitorul oficial publicațiunea Onor. Direcțiunii Generale a theatrelor, relativ la formarea unei companii în theatrul național; supun la aprecierea D-vtră următoarea propunere:

Sub-scrisul, dorind a dirige o companie dramatică Romînă în theatrul din Bucureşci, aş primi asupră-mi această sarcină în condițiunile următoare:

I-îi. Să se concede companiei dramatice sub direcțiunea mea, theatrul pe termen de cinci ani. Este materialmente imposibil pe un termen mai scurt, căci theatrul are nevoe de o organizare radicală și acest scop nu se poate atinge de nu vom ajunge:

a) A forma pe artiștii ce lipsesc în cîteva genuri.

b) A forma un fond de repertoriu care să nu fie expus în fiecare stagiune la desele schimbări de persoane.

c) A ajunge cu încetul a forma o garderobă repertoriului theatrului Național, ceia ce actualmente lipsește.

Pentru aceste argumente și altele pe care nu le putem enumera în treacăt, compania dramatică are absolută necesitate de un termen de cinci ani.

II-lea. Compania dramatică se va constitui din personagele ce urmează mai la vale.

Cadrul companiei dramatice este nevoe a fi restrîns, totuși suficient în vedere cu repertoriul și aceasta pentru a nu mai lăsa în theatru un refugiu nulităților, ceia ce ar slei pe deoparte resursele budgetului theatrului, iar pe de alta ar compromite prestigiul theatrului și reușita pieselor repertoriului.

Compunerea Companiei dramatice

Dame	Bărbați
Prim rol forte	Prim rol forte
juně primă	june prim
subretă	comic
Mamă nobilă	Tată nobil
Utilitate	Utilitate

Pe lîngă aceștia se vor atașa theatrului patru elevi de ambe sexe pe cari Compania dramatică îi va întreține ca bursieri în Conservator.

III-lea. Grămădirea personalului theatrului cu rutinari a căror instrucțiune este insuficientă pentru a profera cu demnitate și succes cariera theatrală, se va combate în modul următor:

a) Printre artiștii rutinari să se admită în cadrul companiei dramatice numai acei ce se vor supune unui concurs.

b) Materiile concursului să fie regulate în vedere cu cunoștința limbei Romîne și aceia a unei limbi străine ca artistul să poată culege în luminile litteraturilor străine; litteratura theatrală Romînă fiind foarte restrînsă.

Numai în acest mod se poate face primul pas către îndreptarea acestei instituțiuni în decădere, mai cu osebire în anii din urmă.

IV-lea. Persoanele ce vor începe cariera theatrală de astăzi înainte să nu se admită în cadrul Companii dramatice Romîne decît:

a) De vor fi parcurs un studiu cu succes în Conservator.

b) De vor avea şase clase gimnaziale absolvite.

c) Numai în cazul excepţional de a promite ca talent, să fie angajat în Compania dramatică, cu rezerva de a parcurge studiile conservatorului.

V. Repertoriul sub niciun cuvînt să nu fie ales printre piesele care nu aparţin repertoriului din genurile:

a) Clasici

b) Dramă (şcoala romantică)

c) Comedia înaltă

d) Piesele originale acele ce aparţin genurilor sus citate.

Pentru ca să nu urmeze în cursul stagiunii contestaţiuni, din nici o parte, repertoriul să se aleagă şi aproba de Onor. Direcţiune generală înainte de începerea stagiunii, sau cu destul timp înainte pentru piesele ce se vor oferi Companii dramatice în cursul stagiunii.

Pe lîngă aceasta, să se aibă de normă, alegerea acelor piese din repertoriul modern, care să aibă raport cu moravurile noastre şi care de preferinţă să fie localizate, şi aceasta pentru interesul theatrului de a poseda odată un repertoriu Romîn, căci uzul vechi a avut inconvenientul de a rătăci talentele şi a desnaţionaliza theatrul naţional.

VI-lea. Odată pentru totdeauna, Compania dramatică va căuta a stîrpi vechiul uz de a se auzi pe fiecare scenă o altă limbă Romînă, cu totul diferită şi un membru din sînul Comitetului sau din acel al Companii dramatice (competinte) va îngriji ca piesele ce se produc pe theatru să aibă precît se poate mai multă unitate de stil şi o limbă pură.

VII-lea. Sub niciun cuvînt să nu fie admise în sînul Companiei dramatice persoane între artiştii de ambe sexe, a căror conduită în societate ar aduce desconsiderare theatrului. Această cestiune trebuie regulată — împreună cu alte cestiuni de administrare — printr-un regulament de scenă aprobat de Onor. Direcţiune generală a theatrelor.

VIII. Alegerea pieselor din repertoriul vechi, se va face în vedere cu cele stipulate prin articolul V şi VII, ca punerea lor în scenă să se facă în mod cuviincios împreună cu meziile de care dispune theatrul, spre a nu ajunge după uzul vechi a se reprezinta piese cu lipse prea vădite de persoane, decoruri, costume şi accesorii.

IX. Angajamentele persoanelor ce compun Compania dramatică să fie aprobate de Onor. Direcţiune generală, spre a nu se ivi contestaţiuni din nici o parte.

X. Companiei dramatice sub direcţiunea sub-scrisului se va da o subvenţiune anuală de şi din fondurile următoare

a) suma de	subvenţiunea operei Italiane
b) suma de	chiria bufetelor theatrului
c) suma de	chiria vestiarului
d) suma de	din taxele operii Italiane şi alte spectacole date în theatru în cursul anului şi prevăzute în bugetul theatrului.

XI. Asemeni se va acorda Companiei dramatice în cursul celor cinci ani concedaţi, toate adaosele de subvenţiuni, donări, etc. făcute de ver-ce autoritate, în favoarea theatrului Romîn.

XII. Articolul III, IV şi VI sub niciun cuvînt nu pot rămîne neaplicaţi *adliteram* de la al II-lea an al contractului! Anul cel întîi nu se poate prevede şi regula cu scrupulozitatea cerută, fiind materialmente foarte anevoe; ci, se vor aplica fie atît precît mijloacele materiale vor permite.

Acestea fiind condiţiunile esenciali de propunerii ce vă fac, vă rog Dle Directore să binevoiţi a mă onora cu răspunsul Dvoastră.

Primiţi asecurarea prea osebitei mele considerări.

(ss) *St. Vellescu*[1]
str. Teilor no. 39.

1871, Iunie 29
Bucureşti.

Domnule directore,

Pentru că Onor Comitetu este aproape a lua o decisiune în cestiunea concederii theatrului naţionale; vă rog Dle directore şi cu această ocaziune, să bine-voiţi a comunica Onor. Comitet următoarea propunere:

La cas cînd ver-unul din punctele condiţiunilor ce am propus Onor. Comitetu de va crede că modificîndu-se, theatrul naţionale ar afla avantage, vă rog să bine-voiţi a le dezbate acele puncte şi a-mi comunica deciziunea Dvtră, fiind gata a primi ori-ce concesiuni se vor găsi favorabile theatrului naţional.

Primiţi, vă rog, Dle Directore asecurarea prea osebitei mele considerări.

(ss) *St. Vellescu.*

Dos. T.N. 330/1871.

Domnul Meu,

Mi-ai făcut onoarea la plecarea mea din Bucureşti să-mi vorbeşti despre theatru; graba cu care am fost forţat să plec, m-a oprit de a mă mai întîlni cu D-ta sau a vă scrie în chestiunea aceasta. Întîrzierea chiar cu care vă răspund îşi află scuză în neajunsurile şi în desele transportări din loc în loc ce am fost silit să fac în escursiunea mea artistică.

Ţinînd compt Domnul meu de aceste greutăţi, vei binevoi a vedea în această epistolă probă de stimă şi respectul ce vă datorez din totdeauna.

Domnul meu; dacă valoarea mea artistică, trecutul meu, probele ce am dat şi ca artist şi ca şef conducător al Theatrului Romînesc; dacă trecutul şi al artistului şi al Directorului de atîta timp, dacă probele ce le-au avut Romînii şi despre meritele artistului şi despre activitatea, onestitatea şi competinţa dirigentului, mă pot onora cu confienţa Dvoastră şi veţi crede că pot fi util şi dezvoltării theatrului Naţional, idee căreia m-am devotat 23 de ani de lucru de sacrificii şi de studii, dorinţa ce aţi expresă Dvoastră în atîtea rînduri şi necesitatea atît de tare simţită de tot Romînul; iată Domnul meu în ce condiţiuni sincere şi leale cred că-mi pot îndeplini conştiincios misiunea mea şi a răspunde cu demnitate la confienţa Dtră şi la trebuinţele publicului.

Nu voi reveni şi nu voi aminti Domnul meu în ce condiţiuni cu ce fel de persoane s-a concedat acum un an theatrul la unii din artişti şi ce triste rezultate au produs şi pentru Theatru şi pentru Ţară.

---

[1] Cîtva timp după această adresă, atît Vellescu, cît şi Pascaly (vezi documentul) au prezentat şi cîte un act suplimentar. Reproducem aici numai notificarea lui Vellescu. Cea a lui Pascaly adaugă detalii cu caracter administrativ, pe cînd aceasta reafirmă principiul pe care se bizuie întreg proiectul lui Vellescu.

Iată ce pot oferi şi garanta onestamente şi care va produce efecte atît de salutare ca şi acela ce s-au produs cinci ani în sala Bossel.

I. — Ofer o Companie Dramatică compusă de *cinci* bărbaţi pentru rolele principale; *patru* Dame pentru rolele principale; *cinci* bărbaţi şi *trei* femei pentru rolele secondari şi terţiare. *Opt* elevi şi *şease* eleve.

II. — Compania întreagă şi elevii de ambele sexe, aleşi dintre aceea care *pot să asigure* progresul viitor şi *capabili* de a ţine cu respect şi demnitate rolele ce vor juca în piesele ce se vor reprezenta — alegerea făcută în fine dintre toate elementele dramatice din toată România, cele mai distinse şi cele mai apte pentru progresul Theatrului (se înţelege, ţiindu-se cont de mijloacele materiale de care poate dispune onest acela ce-şi ia asupră-şi răspunderea morală şi cea materială).

III. — Montarea pieselor cu toată conştiinţa şi *sacrificii chiar;* dar relativ cu mijloacele de care dispune Theatrul pentru ca să poată cineva răspunde cu onoare la angajamentele sale — Esecutarea, ansamblu, ţinuta, cu toată acurateţa, cu toată stricteţa şi cu toată asiduitatea care face farmecul şi progresul artei.

IV. — Alegerea repertoriului va avea de principiu: Instrucţiunea sub orice formă; se esclude cu desăvîrşire *Obscenitatea* şi *Ordinarul.* Onor. Comitetu va da aprobarea sa pe orice piese i se va prezenta *în 24 de ore,* refuzul se va motiva.

V. — Ofer pe fiecare stagiune în timpi şi cu piese determinate de mine *două reprezentaţiuni* întregi, pentru casa de retragere a artiştilor Romîni.

VI. — Ofer o stagiune obligatorie de *şease luni,* facultativ 7 luni; şi voi continua cît se va putea mai mult cu sacrificii chiar, ca să ţinem uşile Theatrului Romînesc cît se poate mai mult timp deschise, astfel ca să se poată lăţi şi întări gustul plăcerilor spirituale, care se află azi cu totul înecat de cele brutale.

VII. — Ofer îmbunătăţirile ce vor fi privite din punctul de vedere material şi care vor avea de scop dezvoltarea şi prosperitatea Theatrului Naţional.

VIII. — Ofer *două Marţi pe lună* din zilele Theatrului Naţional de care onor. Comitetu va putea dispune *numai* în favorul artiştilor Romîni din Bucureşti, artişti recunoscuţi cari prin vîrsta, prin infirmităţi timpurii sau din lipsa mijloacelor Theatrului Naţional, nu ar putea sau nu s-ar învoi să-şi aibă un loc în cadrul Companii ce voi compune.

Pentru a putea ajunge la această ţintă, reclam

I. — Localul Theatrului cel mare, cu toată averea sa după inventar, pusă la dispoziţiunea mea pentru zilele şi piesele care voi reprezinta şi care avere a Theatrului să nu se poată schimba după dorinţele trupelor străine în defavorul trupei Naţionale.

2. — Tot concursul impiegaţilor ai Theatrului, puşi sub imediata mea ascultare.

3. — Libertate absolută în modul administrării şi cu administraţii fie Membri ai Companii sau împiegaţi ai Theatrului, se înţelege cînd va fi chestiune pentru reprezentaţiunile Romîne.

4. — Toate zilele de care a dispus pînă acum Iarna şi Vara Theatrul Naţional, adică Marţea, Joia şi Duminica, cît ţine opera şi după terminarea Operei, *Marţea, Joia, Sîmbăta* şi *Duminica.*

5. — Mijloacele materiale şi ajutorul ce se poate da astăzi deocamdată Theatrului Naţional.

6. — Concesiunea pe trei ani, pentru ca prin stabilitate şi siguranţă cel puţin de trei ani, să se acopere cheltuelile enorme ale celor doi ani întîi de remontare şi reforme theatrale; să se poată forma o companie mai bună, mai solidă, cînd va avea siguranţa de trei ani; un repertoriu mai avut, mai meditat, mai îngrijit, căci va fi capitalul a trei ani de lucru neîntrerupt şi adunat la un loc.

7. — Dacă prin lucru meu prin devotament către artă, prin sacrificiile mele şi prin iniţiativa oamenilor de inimă şi patronilor artelor frumoase Guvernul şi reprezen-

taţiunea Naţională va înapoia zestrea Theatrului Naţional baza cea mai neapărată pentru dezvoltarea şi prosperarea lui, precum sînt siguri că va fi, reclam dreptul de a profita de acea zestre în tot timpul concesiunii şi tot în condiţiunile stipulate ca un rezultat natural al lucrului, al asiduităţii, al sacrificelor aduse la începutul încercării de a ridica Theatrul Naţionale iar, la stima şi la iubirea de care merita să se bucure mai nainte.

8. — Această concesiune însă va *înceta chiar înainte de termen* dacă Camera şi Guvernul într-un avînt generos vor voi să facă din Theatru Naţional o instituţiune prin legi pozitive, pe baze neclintite şi stabile, atunci mă voi depune fericit şi mîndru din această concesiune consolat că am putut fi şi eu unul din aceia care au concurat la restabilirea Theatrului Naţional în condiţiunile în care se află el la toate Popoarele Culte. Nu voi reclama nici o despăgubire afară dacă se va găsi de cuviinţă a mi se cumpăra costumele, decoruri, accesorii, repertoriu ce voi fi făcut în timpul cît a ţinut concesiunea.

Domnul Meu,

Am înaintat aceste condiţiuni simple şi clare inspirate de sinceritate, de dorinţa a fi util artei şi Theatrului Naţional chiar cu sacrificii mari, condus de esperienţă, de onoare şi de datorie, de abnegaţiune chiar. Dacă trecutul meu vă este o garanţie pentru viitor, mai cu seamă pentru aceia care *mă cunosc* şi au *văzut cu ochii lor ani întregi probele ce am dat;* dacă voi fi fericit a merita şi încrederea Dumitale pun cauza artistului cauza Theatrului Naţional sub scutul Domniei tale. Aţi cercat de ani întregi cu mulţi alţii încercaţi şi cu un om care şi-a sacrificat şi juneţe şi viitor pentru Theatru Naţional şi care nu s-a dezminţit pînă azi. Acordaţi-i şi lui ocaziunea, mijloacele şi timpul să concure la restabilirea acestui templu căruia s-a devotat din copilărie.

În momentul cînd veţi crede Domnul meu că acţiunea mea în loc de a fi salutară şi neapărată, este fatală artei şi Theatrului Naţional, vă dau *cuvîntul meu de onoare* că mă voi retrage la moment oricît de favorabilă ar putea să-mi fie concesiunea.

Nu poci termina fără a adăoga vechiul şi eternul meu *adagiu:* Nenorocirea şi căderea Theatrului Naţional a fost cauzată mai adesea din necompetinţă, din nestabilitate, din lipsă de timp ce avea să se poată prepara. Ca Romîn şi ca Artist, te conjur pe D-ta care iubeşti Artele şi instituţiunile Naţionale, fă să aibă cestiunea Theatrului o soluţiune *cît de grabnică.* Ori care ar fi ea, este mult mai salutară făcută în Iunie, căci în August numai providenţa va putea să facă *o minune;* şi cu toate astea şi Providenţa a avut necesitate de un timp pentru a face Universul.

Aşteptînd respectuos decisiunea sau răspunsul Dtale te rog a primi asigurarea profundului meu respect, cu care am onoare a fi

devotat

(ss) *M. Pascaly.*

SIMION ALTERESCU

Serile Moscovei... serile Leningradului...

Ideea primului contact cu un mare oraş este tulburătoare, plină de emoţii şi, mai ales, plină de curiozitatea verificării celor cunoscute din lecturi sau din auzite. Moscova se dezvăluie însă, în ce are mai caracteristic, din primul moment. Un oraş gigant care în loc să te intimideze, te încorporează pe nesimţite; un oraş care se dezvăluie cu generozitate în orizontalitatea vastă a pieţelor sale înconjurate de clădiri istorice sau se impune prin verticalitatea construcţiilor înalte care-l domină şi-i imprimă un ritm nou, ritmul contemporaneităţii. Moscova — un oraş în care tradiţia se îmbină cu modernul la fiecare pas, un oraş din ale cărui mii de contraste se naşte copleşitoarea armonie a totalităţii, climatul său intim şi, în acelaşi timp, solemn.

Pentru un om de teatru, Moscova este însă, în primul rînd, un oraş al teatrelor. Teatrele Moscovei alcătuiesc o lume întreagă, în care se îmbină, cu aceeaşi armonie, tradiţia cu inovaţia. Dar pînă să te convingi de acest lucru din spectacole eşti tentat, în primul rînd, să iei contact cu teatrele înseşi, cu arhitectura lor, cu amplasamentul lor urbanistic. În nici un oraş din lume nu cred să fie o piaţă care să aibă climatul şi atmosfera Pieţii Sverdlov, străjuită de Balşoi Teatr, de Malii Teatr şi de fostul teatru al revoluţiei, astăzi Detski Teatr.

În puţine oraşe teatrele şi-au păstrat — chiar ca existenţă materială — o personalitate atît de pronunţată. Solemnitatea clasică a Teatrului Mare, intrarea intimă, străjuită de Ostrovski, a Teatrului Mic, exteriorul pitoresc al Teatrului de Artă, te ajută să sezisezi însuşi conţinutul artistic al acestor istorice altare ale Thaliei.

E greu să cuprinzi toate teatrele Moscovei în mod obişnuit, dar în zilele festivalului teatral unional — cînd la Moscova s-au adunat cele mai reprezentative teatre din Uniunea Sovietică — lucrul este practic imposibil.

Tentaţiile sînt nenumărate, teatre şi spectacole cît să nu le cuprinzi în luni de zile, şi înaintea noastră doar trei săptămîni! (Cea mai lungă şi disputată şedinţă pe care am ţinut-o la Moscova a fost cea din prima zi, de la Ministerul Culturii, în care am stabilit spectacolele ce le vom vedea seară de seară şi uneori, în aceeaşi zi, şi în matinee.) A rămas liberă o singură seară — prima. Prietenii noştri sovietici care ne fac programul au vrut să ne lase un răgaz, să cunoaştem întîi oraşul. Deci prima seară fără teatru. Şi, fără nici un program, trăim delectarea minunatului sentiment pe care ţi-l dă flanarea printr-un oraş nou. Dar, simplă întîmplare, sau „viciul" ne-a condus paşii, nimerim — ce coincidenţă! — chiar înainte de început, la spectacolul tineresc şi plin de vervă al lui Tovstonogov *Cînd înfloresc salcîmii*. Un prim contact cu teatrul. Dar astă seară sîntem doar turişti, oameni de teatru de mîine. Deocamdată înregistrăm şi după spectacol ne continuăm plimbarea. La ieşirea din sala de spectacol, *Piaţa Teatrelor* — cum sînt tentat să numesc Piaţa Sverdlov — este veselă şi plină de lumină. A început să ningă. Sobrietatea din timpul zilei mohorîte ia alte valori în jocul luminilor şi al fulgilor de zăpadă. În fund, Balşoi Teatr, solemn, cu arhitectura sa impunătoare, cu alura unui vast templu grec în care se oficiază marile ritualuri, vis-a-vis, scund, modest, ca o casă veche rusească, primitoare și familiară, Malii Teatr te așteaptă să pătrunzi în lumea marelui suflet rus.

Încep serile noastre la Moscova. Serile Moscovei.

⁂

Întîmplarea a făcut ca primele două spectacole pe care le-am văzut la Moscova, să fie ale unor teatre din Leningrad: Teatrul Dramatic „M. Gorki" *(Cînd înfloresc salcîmii)* și Teatrul Academic de Dramă „A. S. Pușkin" *(Azilul de noapte)*.

Desigur că nici o asociere, nici o legătură nu este posibilă între aceste două spectacole, nici o discuție valorică nu ar fi prielnică și totuși există o justificare a apropierii lor · faptul că ele sînt reprezentative — fiecare în alt sens — pentru viața teatrului sovietic de azi.

Am asistat la *Azilul de noapte* într-o sală plină numai cu oameni de teatru, cu mulți dintre acei care dau astăzi peisajului teatral sovietic o varietate — prea puțin cunoscută la noi — izvorîtă din frămîntarea lor creatoare, din căutările lor pasionate. Erau în sala Teatrului Mic din Moscova (care găzduia spectacolul leningrădean) și actorii crescuți în spiritul marii tradiții a clasicității și regizorii care caută forme noi de expresie; erau deci și partizanii conservării unui anumit stil și „căutătorii marilor depărtări care trăiesc și mor pe mare", cum îi numea Vl. N. Dancenko pe „căutătorii" mijloacelor de expresie noi, nefolosite încă.

Azilul de noapte — în montarea regizorilor L. K. Vivien și V. V. Erenberg — a realizat unitatea acestor personalități diverse, a întrunit asentimentul unanimității pentru că, în fond, în teatrul sovietic de azi nu se reeditează faimoasa „querelle des anciens et des modernes" ci lupta se dă pentru a demonstra că mijloacele de exprimare artistică a adevărului sînt nelimitate, adevărul fiind și rămînînd, însă, unul singur.

Spectacolul Teatrului Academic de Dramă „A. S. Pușkin" era conceput în stilul clasic al montărilor *Azilului de noapte*, dar respira un spirit nou, larg, mărturisind — prin concepție — interpretarea cuprinzătoare pe care regizorii au dat-o sistemului lui Stanislavski aplicat în munca actorilor. *Azilul de noapte* era, în acest fel, un manifest împotriva celor care critică sistemul, acuzîndu-l ca pincipal vinovat al lipsei de diversitate în teatru, împotriva acelor care-l consideră pe Stanislavski drept autorul unei orientări înguste în teatru.

Este reconfortant să participi la un astfel de spectacol care dovedește pe viu că problema redării adevărului scenic nu este rezolvabilă mecanic, prin „aplicarea sistemului", redus, din păcate, uneori la o simplistă psihologizare scolastică. Aș spune că spectacolul lui Vivien și Erenberg este rodul discuțiilor purtate în ultima vreme asupra sistemului lui Stanislavski și din care se vădește că victorios iese acel punct de vedere care nu tinde nici să nege și nici să exagereze valabilitatea sistemului, dar care îi dă o interpretare cuprinzătoare, eliberată de dogmatism și de unicitatea formelor de expresie.

Caracteristica principală a spectacolului este determinată de faptul că problema adevărului scenic a devenit pentru regizori și actori o problemă a originalității. Nu a unei originalități bazată pe excentricități teatrale, ci pe căutarea formelor de expresie cele mai adecvate dramei și eroilor gorkieni.

Decorul, de pildă, n-a mai fost compus în toate amănuntele sale „clasice". Pictorul scenograf și regizorul au plasat în centrul scenei un element arhitectural dominant, o arcadă imensă de zid mucezit. Sub bolta aceasta — stilizată — care sugerează „fundul" social al existenței umane, „azilul de noapte" a devenit un simbol cu o mare putere de generalizare artistică. A contribuit la aceasta și scara foarte adîncă (de obicei se spune foarte înaltă or aci senzația este inversă), contorsionată, cu multe planuri de joc și care a sporit caracterul dinamic al spectacolului. Elementul de sugestie a fost amplu folosit în interpretare. Ieșirea baronului (V. A. Freindlich) din scenă, în actul I, este precedată de un schimb vulgar de fluierături cu Vasca, dar imediat baronul pornește în sus pe scară, purtînd mîna dreaptă pe bară cu mlădierea nobilă cu care porți arcușul pe coarde.

Realismul acestui spectacol este impresionant prin caracterul activ al interpretărilor actoricești, prin dinamica întregului spectacol, prin expresivitatea plastică, prin armonia de ansamblu a acestui concert care folosește marii soliști interpreți ai artei scenice.

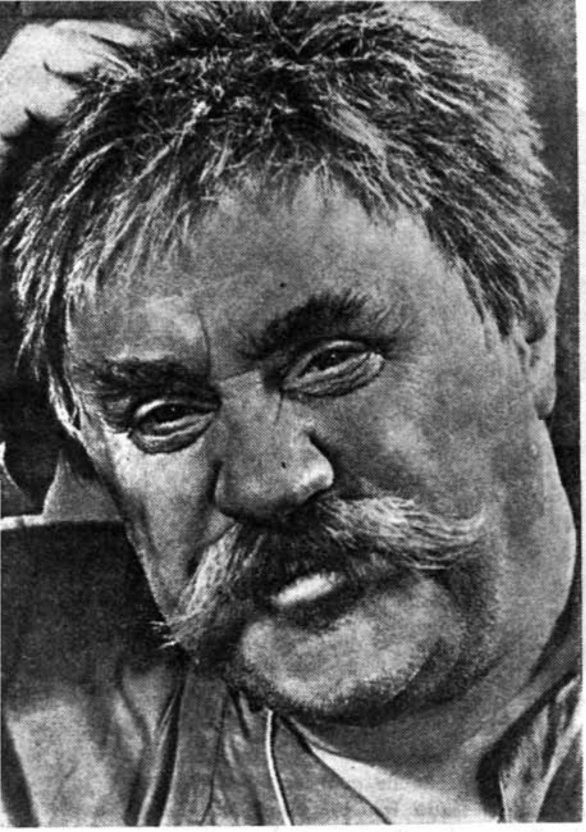
Scenă din „Puterea întunericului", de N. Tolstoi (Teatrul Mic din Moscova)

La Moscova spectacolele produc vîlvă, sînt discutate, căutate de public, controversate în presa de specialitate şi chiar între laici. Nu a fost om de teatru sau profan care să nu ne atragă atenţia să vedem *Puterea întunericului,* de Tolstoi, la „Teatrul Mic". Festivalul a acordat acestui spectacol premiul I, dar cu mult înainte de această recunoaştere oficială, Moscova îşi mărturisea în multiple forme interesul pentru montarea regizorului Ranevski. „Malîi" este păstrătorul tradiţiei de reprezentare a teatrului lui Tolstoi şi Ostrovski, aşa cum M.H.A.T.-ul este neîntrecut în montarea operei lui Cehov sau Gorki.

Ceea ce a cucerit publicul moscovit în noua montare a dramei tolstoiene nu a fost numai prezenţa unor mari actori ca M. J. Jarov sau I. V. Ilinskîi, ci, în primul rînd, spectacolul ca atare, entitatea lui.

Teatrul Mic şi-a creat un stil propriu pentru că a găsit formele cele mai adecvate de expresie artistică necesare transpunerii scenice a comediei lui Ostrovski sau a dramei lui Tolstoi, aş spune că a găsit calea celei mai mari accesibilităţi la sensibilitatea publicului de astăzi. Dar realismul spectacolelor Teatrului Mic prezintă o mare diversitate. Între *Puterea întunericului* şi *Lupii şi oile* nu este numai deosebirea de temă, de spirit sau de formă, este o deosebire de substanţă, de viaţă concretă, care-şi găseşte expresia artistică într-o formă specifică, deosebită.

Spectacolele Teatrului Mic nu sînt realizate după un model preconceput, realismul montărilor sale izvorăşte din specificul operei. Febrilitatea dramei tolstoiene se realizează scenic într-altfel decît în spiritul lirismului cehovian, într-altfel decît în maniera tragismului gorkian. Regizorul şi actorii caută să găsească realismului tolstoian corespondentul său scenic. Un exemplu descriptiv poate fi mult mai convingător în ceea ce priveşte forma scenică specifică spectacolului. În ultimul tablou, în mijlocul scenei, este o imensă şiră de paie care vine pînă în faţa scenei. Înconjurată de un gard de ţară, ea se proiectează pe un cer imens, cenuşiu, care arareori lasă să pătrundă o lumină aurie filtrată, care amplifică prin contrast dramatismul cadrului în care Nikita îşi va mărturisi păcatul. Este în fond o scenă dificilă, un monolog care solicită o mare concentrare, o mare putere de interiorizare. Actorul Doronin, îngenunchiat în vîrful şirei de paie, proiectat pe cerul imens, copleşitor prin vastitate şi dramatism, susţinut de acest cadru plastic care dublează frămîntarea lui chinuitoare, *găseşte* accentele cele mai patetice și totuși cele mai firești pentru a-și descătușa sufletul, pentru a afla în fața cerului și a oamenilor pe care i-a înșelat, liniștea sufletească, ispășirea păcatului mărturisit. Conținutul momentului dramatic nu s-a dezvăluit aci numai în cuvînt, cuvîntul a fost sprijinit de o expresivitate maximă a plasticii spectacolului. Nu numai acțiunea și cuvîntul personajului au influențat aci sensibilitatea spectatorului, ci teatralitatea momentului, tonalitatea lui plastică, rezolvarea acțiunilor scenice ale actorului într-o formă complexă cît mai expresivă, care valorifică ideea monologului, a spectacolului în general. De aci, diversitatea realismului spectacolelor Teatrului Mic.


M. I. Jarov (Mitrici) în „Puterea întunericului" (Teatrul Mic din Moscova)

*

La Teatrul de Artă poți să-ți acorzi întotdeauna satisfacția retrăirii marilor emoții de teatru. Afișul te îmbie să revezi *Trei surori* (și vei vibra cu tot atîta emoție la strigătul lebedelor care vestesc, în ajunul iernii, singurătatea celor trei surori) ; să-ți acorzi — filtrată, picătură cu picătură —, delectarea virtuozității interpretărilor lui Kedrov sau Gribov în *Suflete moarte ;* să intri în istoria acestui mare teatru căutînd să regăsești maeștrii de altă dată în *Pasărea albastră* a lui Maeterlinck, sau să prețuiești contemporaneitatea sa artistică în *Clopotele Kremlinului* de Pogodin, în sensibilitatea miniaturistului Petker sau în tumultul impulsiv al lui Livanov. Revederea ansamblului Teatrului Academic de Artă din Moscova constituie un eveniment care păstrează emoția primei întîlniri. Montările intrate de mult în circulația teatrului universal, marii săi actori, cunoscuți unii dintre ei de decenii, îți prilejuiesc, de fiecare dată, contactul cu minunata școală a realismului, întemeiată în urmă cu 60 de ani de Stanislavski și Dancenko. Compoziția scenică are un rol hotărîtor în construcția spectacolelor la M.H.A.T. Legea compoziției spectacolului este aci legea proporțiilor, legea armoniei, a clasicității. Această lege conduce creația actoricească. Totul aci este în slujba caracterizării eroilor, a portretizării lor fizice, morale, psihologice. În centrul preocupărilor regizorale este actorul, omul. Totul este pus în slujba acestuia.

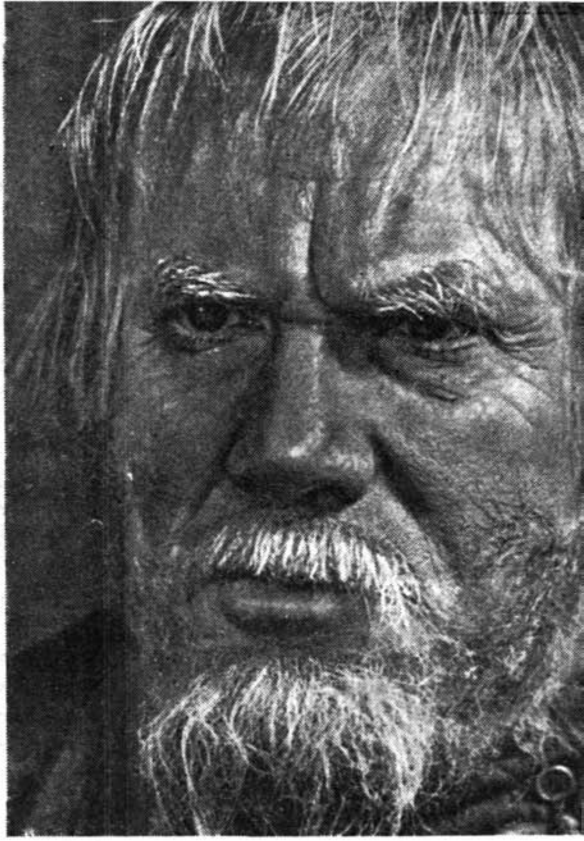
La M.H.A.T. și la „Malîi" realizezi cît de mare poate fi aportul unui actor la îmbogățirea imaginii personajului dramatic, cît de mult solicitată este în acest teatru întreaga forță de creație a actorului.

Am văzut ultimul spectacol al M.H.A.T.-ului : *Maria Stuart.* Tragedia schilleriană și-a găsit o formă de reprezentare în care se recunoaște amprenta stilului teatrului, dar și personalitatea regizorului V. I. Stanițîn și a pictorului scenograf B. R. Erdman. Montarea folosește schimbarea decorurilor pe turnantă, la scenă deschisă, pentru că regizorul a simțit nevoia unei compoziții dinamice a spectacolului, corespunzătoare romantismului și neliniștii furtunoase schilleriene ; a simțit nevoia realizării unui echilibru al spectacolului prin încadrarea scenelor marilor întîlniri, a monoloagelor și a tiradelor complexe într-un flux scenic continuu, care să asigure ritmul contemporan al reprezentării acestei tragedii.

Spectacolul a folosit complexitatea căilor de reprezentare a tragediei romantice. Creatorii spectacolelor Schiller de la noi, de acum doi-trei ani, ar avea de învățat din această montare care nu neglijează nici un moment importanța interpretativ-actoricească, care relevă poeticul fără a neglija latura dramatică a piesei.

La M.H.A.T. am realizat cît de mare este contribuția regizorului și actorilor în crearea spectacolului, cîtă importanță poate avea în reprezentarea teatrului lui Schiller știința de a caracteriza esența dramatică a fiecărui tablou, tratarea dramatică a pasajelor epice, capacitatea de a evita efectele de teatru, găsirea ritmului general al spectacolului, prin armonizarea ritmurilor artelor componente ale teatrului și, în special, a artei interpretative.

Maria Stuart — cu A. Tarasova (Maria Stuart), A. J. Stepanova (Elisabeta), Masalski (Robert Dudley), Sosnin (Talbot) etc. — este un spectacol care dovedește vitalitatea Teatrului de Artă din Moscova, un spectacol care contrazice părerile celor care cred că M.H.A.T.-ul este un teatru „istoric", cu forme de spectacol înghețate, cu un stil desuet. M.H.A.T.-ul trăiește din plin prin marea lui generație de actori vîrstnici și începe să trăiască o viață nouă prin noua generație educată chiar în cadrul teatrului. *Maria Stuart* nu este numai un spectacol care trădează marea forță clasică a M.H.A.T.-ului, ci și capacitatea sa de adaptare la spiritul vremii. Nu este vorba de a cere M.H.A.T.-ului excentricități teatrale. Nu aceasta înseamnă modernizarea teatrului și, în nici un caz, a M.H.A.T.-ului.



I. V. Ilinski (Akim) în „Puterea întunericului" (Teatrul Mic din Moscova)

Teatrul de Artă va rămîne mare tocmai prin academismul său. Desigur că acest academism nu înseamnă stagnare, conservatorism (și spectacolul *Maria Stuart* dovedește că acest pericol nu există), ci o mare vigoare artistică realistă. Ceea ce va atrage aci pe orice spectator și pe cel mai pasionat amator al teatrului modern — așa cum după ce ai văzut impresioniștii francezi din Ermitage te întorci să te reculegi în fața tablourilor lui Rembrandt — este marea virtuozitate interpretativă a actorilor săi. Momentele teatrale se desfășoară aci ca marile preludii, monoloagele au valoarea unor arii, textul dramatic devine o partitură pe care se desfășoară virtuozitatea solistică și de ansamblu a actorilor M.H.A.T.-ului. Așa cum niciodată clasicitatea muzicii beethoveniene nu te va face s-o repudiezi pentru că îți place Prokofiev sau Hindemith, totdeauna vei urca plin de reculegere treptele Teatrului de Artă, așteptînd emoționat zborul pescărușului simbolic în faldurile cortinei care se ridică.

*

Lumea teatrului sovietic cunoaște în anii din urmă o mare frămîntare creatoare, o căutare pasionată a formelor noi de expresie. Și cred că cel mai bine vor ilustra acest lucru cîteva exemple concrete.

Pomeneam la început de primul spectacol al lui Tovstonogov, văzut în cadrul festivalului de la Moscova: *Cînd înfloresc salcîmii*. Piesa lui Vinnikov a fost reprezentată ca o „comedie concert". E vorba de o comedie din viața studenților sovietici pe care Tovstonogov a tratat-o în manieră carnavalescă. Aș fi tentat să spun că este vorba de un spectacol care vrea să demonstreze multilateralitatea mijloacelor de expresie scenică, varietatea lor infinită. Nu în „teribilismele" acestui spectacol — actorii își contruiesc singuri decorurile, comperii întrerup acțiunea piesei și discută cu personajele — îi putem descoperi însă semnificația, ci în viziunea de ansamblu a regizorului. Tratarea în comedie-concert dovedește intențiile acestuia de a nu insista pe „dramele" comediei. (De altfel și autorul merge pe aceeași linie. Un erou secundar al piesei declară într-unul din momentele grele ale eroului principal: „eu dacă aş fi eroul principal, aş pleca în Urali să încep o viaţă nouă".) Ca modalitate de spectacol, regizorul alege improvizaţia, spontaneitatea. Prezentarea personajelor este filmică, montarea redusă la cîteva elemente uşor de manipulat în scenă chiar de către actori nu are gravitatea unei montări luată în serios. Tendinţa de simplificare este generalizată. Un interior este alcătuit din două-trei panouri; o grădină publică din cîteva panouri pe care sînt proiectate siluetele unor copaci; decorul — elementar de cele mai multe ori — este completat prin proiecţii: din camera de cămin se văd, în umbre şi lumini, ferestrele caselor înconjurătoare, biroul directorului institutului este susţinut de proiectarea unor clădiri impozante, o scenă cheie a piesei este tratată în tehnica umbrelor chinezeşti.

Decorul (S.S. Mandel) stilizat, este conceput ca un... personaj dinamic, activ, în permanentă schimbare. Lumina şi efectele ei sînt folosite la maximum. Elemenele stilizate ale decorului sînt permanent sprijinite de un cadru scenografic mai amplu. Toate acestea asigură spectacolului un ritm febril, amplificat prin mobilitatea actorilor, care dinamizează toate elementele din scenă. Actorii — în majoritate tineri — cîntă, dansează, sînt acrobaţi, mimi, într-un cuvînt, actori compleţi. Caracterizarea personajelor foloseşte şarja, caricatura, grotescul. În interpretare este un amestec nedistilat de ficţiune şi realitate, de anticonvenţionalism şi de convenţionalitate ostentativă. (O secretară romantică înşelată de un docent, amorez profesionist, îşi exprimă deziluzia rupînd frunze de salcîm într-o grădină publică. Ea smulge frunze dintr-un salcîm imaginar, proiectat, dar scena se umple de miile de frunze autentice pe care le aruncă peste spate spre public.)

Regizorul foloseşte actorii, decorul, recuzita, lumina, într-un scop precis: maximum de invenţie, de trouvaille-uri regizorale. Este aceasta linia teatrului nou? Credem că regizorul a recurs conştient la varietatea de mijloace pomenite; a făcut-o demonstrativ, ca un manifest împotriva schematismului, a naturalismului. Nu a fost o profesiune de credinţă.

*

Prezenţa acestui spectacol la Moscova în cadrul festivalului ne-a bucurat, dar ne-a trezit curiozitatea pentru celelalte montări ale lui Tovstonogov. Oare găsirea căilor noi în teatru înseamnă minimalizarea rolului textului dramatic, permisiunea de a folosi o piesă — chiar dacă nu dintre cele mai reprezentative — ca pretext pentru un spectacol, aşa cum face Tovstonogov cu piesa lui Vinnikov?

Seara următoare ne-a dat răspunsul printr-un spectacol al aceluiaşi regizor, unul dintre cei mai tineri artişti ai poporului din Uniunea Sovietică. Acelaşi colectiv al Teatrului Mare Dramatic din Leningrad a prezentat — tot în cadrul festivalului — piesa brazilianului G. Figueiredo, o tragicomedie clasică în maniera lui Giraudoux.

Vulpea şi strugurii — o dramatizare a esopismelor — ne-a confirmat prima impresie că în *Cînd înfloresc salcîmii* regizorul se amuza, făcea experimente, demonstraţii. Aci însă este vorba de o concepţie regizorală unitară, care respectă specificul dramei, care dă importanţă textului dramatic. Aceeaşi preocupare de a găsi formula unui teatru modern, dar de data aceasta, seriozitatea regizorului caută un stil corespunzător piesei şi zilelor noastre, fără excentricităţi. Montarea trădează o concepţie de spectacol care tinde spre stilizare şi simbol.

Preocuparea pentru plasticitatea teatrală este evidentă din decor. Personalitatea regizorului este şi ea manifestă, dar fără nici o agresivitate, prin folosirea spaţiului, prin cromatica tonurilor pastelate şi armonioase, prin economia elementelor arhitecturale a căror putere de sugestie este în raport invers proporţional cu cantitatea lor. In acest fel cadrul scenic devine o materializare a unei idei.

Maniera de joc a actorilor nu mai este redusă la numitorul comun al caricării ci, fiecare personaj îşi capătă stilul propriei sale personalităţi.

Regizorul a urmărit prin varietatea interpretărilor ca şi prin folosirea unei varietăţi de elemente teatrale — care merge de la corul antic şi pînă la simbolul modern — să realizeze alternanța între tragedie și comedie, să găsească tonalitatea cea mai nimerită pentru amestecul de tragic și comic pe care morala fabulei esopiene îl conține.

L-am întîlnit deci pe regizorul *Tragediei optimiste* care de mai bine de doi ani a cucerit sufragiile opiniei publice teatrale sovietice. *Vulpea și strugurii* s-a bucurat nu numai de succesul premiului I, primit în cadrul festivalului, ci de aprobarea manifestă a publicului și a oamenilor de teatru. O sală entuziastă de oameni de teatru și mult tineret a chemat minute în șir, prin aplauze și ovații, regizorul la rampă. Îl așteptam și noi cu curiozitate, dar nu l-am cunoscut decît la plecare. Era lîngă noi. Un om tînăr, cu o bărbie ascuțită, voluntară, cu o față negricioasă și ochi scînteietori, îmbrăcat într-o haină de lucru și o cămașă neagră de lînă. Ne-am promis să ne revedem peste cîteva zile la Leningrad. Voiam să-l întreb dacă este de acord că sistemul lui Stanislavski nu se referă numai la repertoriul intim-psihologic și că însuși Stanislavski a fost un inovator, un căutător de formule noi; dacă pot regizorii să stimuleze creația dramatică actuală; dacă preconizează un stil personal, dacă a ajuns la o formulă care să-l satisfacă ? Și multe altele.

Cînd am ajuns însă la Leningrad, Tovstonogov se îmbolnăvise, era internat în spital și nu am putut să ne întîlnim decît cu un al treilea spectacol al său *Mansarda* (Etajul 6) de Alfred Gehry. Poate dacă aceste rînduri îi vor ajunge sub ochi, va avea răgazul să răspundă în scris la întrebările noastre. Paginile revistei îi stau la dispoziție.

*

Astă seară: *Aristocrații* de N. Pogodin la Teatrul Maiakovski. Spectacolul *Aristocrații* poate fi considerat — indiferent dacă ești de acord sau nu cu formula lui — ca un manifest al regizorului. Întreaga activitate a acestui teatru, de altfel, este viu impulsionată de marea personalitate a regizorului său principal N. P. Ohlopkov. Orice spectacol vei vedea aici: *Hamlet* sau *Sonetul lui Petrarca, Ploșnița, Grădinarul și umbra* sau *Aristocrații*, va reuși să te impresioneze prin compoziția sa, prin felul original de a transmite un mesaj actual spectatorilor. Ansamblul spectacolelor de aci îți dă impresia unui mare laborator, în care căutarea și efervescența artistică sînt însăși rațiunea sa de existență.

Ohlopkov a reeditat, în piesa lui Pogodin, montarea sa din trecut, reconstituind „spectacolul-carnaval", din 1934. Este aceasta o dovadă a sărăciei de fantezie a regizorului ? Nicidecum ! Cu siguranță că ar fi putut găsi o formulă nouă de reprezentare, ba chiar mai multe. Dacă Ohlopkov a păstrat însă vechea montare — anunțînd acest lucru în program — a făcut-o pentru ca să-și arate atașamentul său față de un anumit stil teatral, pentru a reafirma credința sa că teatrul există numai printr-o strînsă legătură între spectatori și scenă. Ohlopkov a mutat scena, redusă la două platforme puse cap la cap, în mijlocul spectatorilor. Scena obișnuită a fost și ea ocupată de public, pentru a aduce acțiunea în mijlocul publicului și nu pentru a fi original de dragul originalității. Întreaga desfășurare a spectacolului, organizarea sa interioară, este publică, regizorul de culise și recuziterii sînt prezenți în spectacol. Mijloacele artistice întrebuințate sînt convenționale. (Masa la care discută comandantul cu căpetenia vagabonzilor este un postav verde ținut în scenă de doi recuziteri în treninguri albastre, pentru a se distinge de interpreți, iar cînd masa nu mai e necesară în jocul celor doi actori, ea dispare chiar în timpul desfășurării scenei; bălțile rămase după ploaie, pe care le sare Costea în scenă, sînt pete de lumină pe culoarea neutră a pînzei de sac cu care e tapisată scena platformă; călătoria pe puntea unui vapor este sugerată printr-o timonă și un lanț de sirenă ținut deasupra marinarului de un recuziter; o luptă în mijlocul mării este sugerată prin vînturarea a două pînze negre-albastre prin ale căror... valuri apar capetele eroilor ce se luptă; o prostituată în tabloul închisorii femeilor monologhează intrînd într-un soi de recitativ ce se apropie de songul brechtian; construcția canalului este sugerată cu ajutorul a două-trei roabe, etc. etc.) Toate acestea în mijlocul publicului, fără cortină, fără culise. Tablourile se desfășoară cinematografic, scenele se compun — scenografic și interpretativ — fără nici un secret, permițînd spectatorului o privire röntgen în structura interioară a spectacolului. Spectatorului i se reamintește în fiecare clipă că se află la teatru, dar preocuparea de bază a spectacolului rămîne scoaterea în prim plan a temei sociale, apropiind-o de spectator telescopic, prin toate mijloacele convenționale care acționează direct asupra sensibilității și emotivității spectatorului.

Nu vrem să dăm acestui spectacol o importanță mai mare decît o are, mai ales că regizorul său credem că nu dorește decît să stimuleze căutarea formelor celor mai expresive ale teatrului contemporan, dar prezența sa pe scena teatrului „Maiakovski" este un stimul semnificativ, pentru adepții teatrului convențional, pentru ca în cadrul acestuia ei să rămînă profund realiști. Tentația de a acuza de formalism un astfel de spectacol este mare — am observat-o chiar în grupul nostru prea puțin obișnuit cu teatrul de acest gen. În loc să reluăm o lungă discuție asupra a ceea ce este formalismul în artă ne mulțumim să reproducem răspunsul lui Serghei Obrazțov dat într-un interviu la aceeași întrebare: „Închipuiți-vă că un cetățean a primit o repartiție pentru o locuință pe care o găsește ocupată. Aceasta înseamnă formalism".

Pentru varietatea formelor spectacolului realist există însă un „spațiu locativ" infinit.

*

Pe linia expresivității maxime a plasticii spectacolului, pe linia teatralității puse în slujba hiperbolei maiakovskiene, este montat în același teatru spectacolul *Ploșnița* (regia V. N. Vlasov — scenografia: K. F. Kuleșov). Locul desfășurării acțiunii este de data aceasta scena obișnuită. Spectacolul începe printr-o scenă mută. Turnanta se învîrtește prezentîndu-ne toți eroii și ne introduce apoi direct în acțiunea comediei. Turnanta este un element important în crearea dinamicii spectacolului și întrebuințarea ei aci își are o justificare organică. Ea asigură ritmul spectacolului, imprimă ritm interpretării actorilor, dă o desfășurare aproape filmică întregului spectacol. Turnanta rămîne însă numai un mijloc, util, la care se adaugă maniera de interpretare a actorilor a căror mobilitate este sprijinită de o tehnică aproape cinematografică, de capacitatea de a reda o idee fără ajutorul cuvintelor, de a folosi pantomima în slujba caracterizării personajelor și chiar a unui mediu social.

Nunta din actul II este un exemplu de știință a îmbinării tuturor elementelor scenice pentru a realiza o imagine de ansamblu de o profundă teatralitate. Începînd cu oglinda din interiorul „frizeriei", în cadrul căreia sînt prezentate personajele, sosirea șoferilor „roșii", primul foxtrot după căsătorie, culoarea locală realizată prin elemente decorative, care mărturisesc la modul cel mai artistic vulgaritatea convivilor, muzica lui Prokofiev, care subliniază cheful „paraziților", efectele de lumină cu care se realizează incendiul frizeriei și vacarmul final, alcătuiesc o succesiune de imagini care te solicită în cel mai mare grad nu numai prin caracterul plastic, pictural, ci prin măiestria cu care este compus întreg tabloul, prin compoziția acestui moment de teatru de o expresivitate plastică maximă, și care conține în el, prin îmbinarea uluitoarei varietăți de mijloace de care dispune teatrul, imensa și nimicitoarea hiperbolă a satirei maiakovskiene.

Ai impresia că aci s-a atins perfecțiunea, satisfacția estetică este deplină, totală. Si totuși, în altă seară, pe scena Teatrului de Satiră, teatrul în care regizorul V. Petrov visează ca „fiecare actor să poată răspunde la o sugestie îndrăzneață a regizorului", aceeași *Ploșniță* este prezentată într-o altă formă, cu alte mijloace scenice, dovedind încă o dată cît de mari pot fi varietatea și expresivitatea imaginilor scenice în cadrul realismului socialist.

*

Din toate aceste încercări începe să se cristalizeze o modalitate teatrală îmbogățită. Am intîlnit-o și acolo unde ne așteptam mai puțin, la „Balșoi". Pentru prima oară Ohlopkov a montat un spectacol de operă pe scena Teatrului Mare. Este vorba de opera *Mama* de

Scenă din „Mama" de Hrenikov (Teatrul Mare Academic din Moscova)

Tihon Hrenikov, după romanul lui Gorki. Reprezentarea acestei opere care marchează începutul realismului socialist în literatură s-a bucurat — din punct de vedere al spectacolului — de o montare modernă, pătrunsă de un puternic suflu revoluționar. Pregătită în cinstea aniversării a 40 de ani de la Revoluție, opera *Mama* a adus pe scena Teatrului Mare o concepție nouă în montarea teatrului liric. Personalitatea artistică a lui Ohlopkov a revoluționat stilul clasic al Teatrului Mare. *Mama* a fost montată în spiritul teatrului eroic-revoluționar. Spectacolul folosește decoruri stilizate, toate schimbările de decor se fac la scenă deschisă, scenografic spectacolul poartă un leit-motiv eroic sugerat de prezența unor steaguri imense care încadrează întotdeauna acțiunea. Regizorul a impus soluții teatrale spectacolului de operă. Mama „monologhează" la față de cortină, scoasă din decor, iar monologul ia caracterul unei arii epico-dramatice. Corul muncitorilor amintește tehnica corurilor vorbite, ritmate. Mulțimea proletarilor ocupă spațiile scenei pe practicabile denivelatoare, scenele de masă sînt montate pe turnantă. Așa sînt, de pildă, meetingul și marșul greviștilor : aliniați pe diametrul turnantei, muncitorii înaintează pe fiecare jumătate de diametru în sens invers, în timp ce turnanta evoluează în contratimp. De aci, un efect copleșitor al forței proletariatului care mărșăluește continuu spre public. Opera literară și-a impus stilul, regizorul a venit în întîmpinarea specificului operei, coincidență fericită, care nu se produce deloc întîmplător în teatrul sovietic de azi.

*

Serile Leningradului, în decembrie, încep devreme. Soarele răsare tîrziu, strălucește arareori printre cețurile Nevei și, după o oră, două, coboară încet spre orizontul alburiu al mării, trimițînd raze lungi, paralele cu apele incolore ale golfului Finic. La ora patru, lumina clorotică a amurgului lasă locul reverberațiilor neonului și fluorescențelor argintii și marele oraș începe viața de seară.

Cunoșteam deja cîteva din spectacolele Leningradului. Voiam să revedem *Cadavrul viu*, să vedem *Tragedia optimistă*, dar nu se jucau în zilele acelea. Am văzut un nou spectacol al lui Tovstonogov, *Mansarda* (la Teatrul „M. Gorki"), ultima piesă a lui N. Pogodin *Sonetul lui Petrarca* (la Teatrul „A. S. Puşkin"), baletul *Şapte frumoase* la Opera Mică, baletul *Şurale* la Teatrul „Kirov", *În numele revoluţiei* la Teatrul tînărului spectator şi două spectacole la Teatrul de Comedie condus de Akimov. Vreau să mai vorbesc în completarea impresiilor despre teatrul sovietic, despre ultimele două teatre pomenite. Mai puţin despre spectacole, cît despre specificul lor.

Teatrul tînărului spectator este un teatru care numără aproape tot atîţia ani cîţi are şi Revoluţia, iar artistul poporului A. A. Brianţev îi este un îndrumător care l-a însoţit de la înfiinţare. S-ar putea spune că l-a născut şi i-a imprimat personalitatea sa începînd de la sala de teatru şi pînă la ultimele sale spectacole.

Sala Teatrului tînărului spectator este o sală sui generis. Construită în stil antic, este menită să dea impresia unui amfiteatru universitar din care participi la marile şi micile lecţii ale vieţii. Scena, mai bine zis podiumul, pătrunde în semicercul amfiteatrului, aducînd spectacolul în mijlocul tinerilor participanţi.

Pe această estradă, care înlătură orice izolare dintre artişti şi spectatori, am văzut spectacolul cu piesa *În numele revoluţiei* de Şatrov, montat de S. E. Diamant. Preocuparea principală a conducătorilor şi artiştilor acestui teatru, este ca repertoriul şi stilul spectacolelor să corespundă psihologiei şi temperamentului copiilor şi adolescenţilor. Pe fundalul revoluţiei şi al evenimentelor ce i-au urmat, se desfăşoară aventurile a doi copii rămaşi orfani. Dar nu fabula piesei ne preocupă acum, ci compoziţia ei dinamică, simplitatea momentelor dramatice şi fluxul eroic lipsit de retorism, în fine, poezia acestei piese profund educative nu numai prin temă ci, mai ales, prin aplicaţia cu care ea se adresează psihologiei copilului. (Cum de nu s-o fi gîndind Teatrul Tineretului de la noi că piese ca *Fete rătăcite* nu pot găsi calea spre sufletul adolescentului !?)

Spectacolul Teatrului din Leningrad se desfăşoară în mijlocul spectatorilor folosind o multitudine de elemente scenice care au ca scop — toate, dar absolut toate — să ritmeze spectacolul, să-i dea forma cea mai adecvată receptivităţii, sensibilităţii şi psihologiei tinerilor spectatori. Pentru aceasta este folosită o gamă imensă de mijloace teatrale, iar inventivitatea artistică a regizorului şi actorilor dublează inventivitatea tehnologică a spectacolului.

Tot timpul spectacolului de la Leningrad, m-am gîndit cît de bătrîni trebuie să se simtă spectatorii Teatrului Tineretului din Bucureşti şi cît de mare trebuie să li se pară distanţa dintre ei şi scenă, dintre nevoia lor de poezie şi gustul sălciu al multor piese jucate, dintre dorinţa lor entuziastă de noutate şi conservatorismul spectacolelor la care asistă.

*

N. P. Akimov este un teoretician al comediei, un practician al comediei, este directorul unui teatru de comedie, regizor şi pictor scenograf de comedie, dar, în primul rînd, un îndrăgostit de comedie şi un om plin de umor. Cînd l-am întrebat — într-o conversaţie care s-a prelungit mult după miezul nopţii — care-i părerea sa despre modalitatea aplicării sistemului lui Stanislavski, mi-a răspuns prin tangentă: „dacă Stanislavski s-ar ridica pentru o noapte din mormînt, acea noapte ar fi pentru mulţi regizori care declară că îi practică sistemul, o noapte a Sfîntului Bartolomeu".

Akimov este un om modest, care nu vrea să facă teatru „à la manière de... Meyerhold sau... Vahtangov". Unica sa lipsă de modestie este că vrea să facă teatru „à la manière d'Akimov".

Întîlnirea cu Akimov ne-a adus aminte de Ion Sava. Akimov este regizor, decorator, autor, pictor-portretist şi caricaturist, publicist şi amator fotograf, într-un cuvînt, un om de teatru complet. S-ar putea înţelege că Akimov copleşeşte şi îşi impune personalitatea tuturor celor din jur. Nu este aşa. Akimov a realizat un teatru, un colectiv, un stil, care poartă amprenta omului de artă care ştie să facă prozeliţi în numele unei arte vii, originale, cuceritoare, plină de optimism.

Spectacolele văzute la Teatrul de Comedie din Leningrad sînt două comedii sovietice. *Minune obişnuită* de Evghenii Şvarţ, este o feerie, un basm modern, plin de vervă, în care elementul fantast se amalgamează cu implicaţia în realitate, în care poezia se îmbină cu satira. Este o piesă în care Akimov se simte la largul lui.

Oameni paşnici, de Skvarkin, este o comedie scrisă încă în 1942, care înfăţişează rezistenţa unor oameni simpli, dintr-un orăşel de provincie ocupat de nemţi şi din care au plecat toţi... eroii. O comedie cu adevărat originală. O comedie care ştie să vehiculeze cu aceeaşi aplicaţie şi satira şi ironia, înfăţişînd oamenii la dimensiunile pe care viaţa reală îi formează, „oamenii paşnici" la care funcţionează şi dorinţa de a fi eroi, şi teama, şi entuziasmul juvenil şi instinctul de conservare.

Am văzut deci două comedii total diferite şi din fiecare am putut să ne dăm seama de capacitatea artistului regizor şi pictor scenograf de a găsi formele cele mai corespunzătoare transpunerii scenice a comicului. Comicul în spectacolele lui Akimov se bazează în primul rînd pe text. Dar de la substanţa comică a textului literar şi pînă la forma sa de reprezentare intervin o mulţime de elemente care sporesc contrastul comic al replicii, care amplifică prin elemente teatrale sensul satirei. Comicul izvorît din text este susţinut cromatic, scenografic, interpretativ. Decorul are o funcţie comică importantă nu prin caricaturizare, ci prin finalitate. Mobila folosită în basmul lui Şvarţ are dincolo de utilitatea scenică practică şi o suprasarcină de caracterizare. Scaunul lebădă, scaunul om, căminul care capătă aspectul de tron numai prin simpla profilare a actorului-rege în dreptul său, sporesc puterea de sugestie a spectacolului şi totodată caracterul său comic. Nu întotdeauna decorul are însă o tratare similară. În tabloul final, în care toţi cei care nu iubesc adorm şi izbîndeşte curajul de a iubi, regizorul-scenograf foloseşte în mod simbolic elemente de arhitectură clasică: coloane frînte, un cap sculptural la dimensiuni hiperbolice, o siluetă de statuă antică profilată pe cer, belşugul sugerat de un ciorchine de struguri care depăşeşte înălţimea unui actor. Supradimensionările elementelor scenice nu-s distonante, căci ele sînt proiectate pe un peisaj, care aminteşte de pictura lui Chirico. Ansamblul decorului capătă astfel o monumentalitate clasică corespunzătoare sentimentului general de satisfacţie îndeplinită, de viaţă liberă plină de dragoste.

Nimic nu este gratuit, totul urmăreşte o idee. Sugestia decorului este folosită la maximum pentru a sprijini şi completa eforturile creatoare ale actorului.

Scopul actorului este să sugereze, să genereze simboluri care valorifică ideea, să creeze corespondentul scenic al comicului literar. Fiecare gest are o finalitate, o semnificaţie sporită. Gestul, expresia, acţiunea scenică sînt încărcate de elemente de sugestie prin analogie, prin asociaţii de idei şi mai ales prin contrast. Interpretul regelui, din basmul lui Şvarţ, intră în scenă cu o figură de bonom, cu gesturi timide şi declară aproape jenat: „eu sînt rege", iar după o pauză jucată pentru a se face comod şi a lua loc pe un fotoliu ca un musafir nepoftit, care aşteaptă să fie servit cu ceai şi nu îndrăzneşte să ceară, cu aceeaşi jenă timidă spune „ia tiran" („eu sînt tiran"). Efectul este uluitor. Încărcătura comică a unui astfel de comportament scenic explodează în sală în uriaşe hohote de rîs.

Akimov explorează toate sursele de umor şi exploatează în special contrastul comic prin imagini scenice contrastante.

Preotul, unul din „eroii" principali ai comediei *Oameni paşnici*, în dimineaţa cînd ar trebui să pornească să împiedice retragerea nemţilor din oraş, se dă jos din pat, într-o lungă cămaşă de noapte, şi cu faţa spre răsărit începe o cruce uriaşă care, cînd ajunge la „sfîntul duh", se transformă în mişcare de gimnastică suedeză; acelaşi preot este obligat să cînte nemţilor muzică de jazz la orgă, iar aceştia dansează ritmic pe un vechi cîntec rusesc, plin de tristeţe; ingenua comsomolistă are un zîmbet de prostituată sub mîngîierea ofiţerului neamţ pentru că în acest timp îi atîrnă în spate un afiş pe care scrie „moarte fasciştilor"; tînărul ostaş sovietic rănit, pentru a-şi justifica prezenţa în oraşul ocupat de nemţi, învaţă să țină isonul la biserică și spune dăscălescul „amin" de parcă ar da ordin de atac unei companii de cavalerie.

Actorii servesc replica dramatică, dar o și îmbogățesc prin mijloace teatrale. Trecerea de la literar la scenic se face cu contribuția activă, gîndită a regizorului și actorilor. Sînt folosite pentru aceasta toate trucurile, tot ce poate spori capacitatea de expresivitate comică a actorului. Dar problema reprezentării caracterelor rămîne problema-cheie a spectacolului. Akimov este un regizor care-și compune eroii în mod complex: îi imaginează literar, îi desenează, le face măști, costume, le compune ticuri, comportamente, construiește în mod efectiv caractere de comedie. Specificul teatrului de comedie este dominant în arta actorilor din acest colectiv. Dar sensibilitatea, lirismul, ocupă un loc de seamă în spectacolele Teatrului de Comedie. Sensul optimist al comediei este sugerat prin latura poetică a spectacolelor akimoviene.

*

Sînt multe spectacole de care am mai putea vorbi. Și totuși, sînt puține serile a trei săptămîni pentru ca să poți cunoaște lumea teatrului sovietic; o lume în care regăsești comorile clasicismului și viața fremătătoare a zilelor noastre; o lume în care respectul tradiției și căutarea pasionată a inovației realizează marea ei armonie și marea ei varietate; o lume de mari și valoroși artiști reprezentanți ai umanismului socialist, o lume pe care o regreți cînd o părăsești și dorești s-o reîntîlnești cît mai curînd.

cronica

HORIA DELEANU

Diderot sau Réjane

Li se întîmplă uneori oamenilor de artă să se simtă stingheriți de presupusa boemă a profesiunii lor, de limitele mai flexibile, mai puțin susceptibile de compartimentare excesivă ale existenței lor în muzică, plastică ș. a. În această perspectivă, ei ajung să realizeze un complex de inferioritate — desigur nemotivat — în raport cu mînuitorii științelor care funcționează prin axiome, teoreme, reciproce infailibile.

Probabil că tocmai o asemenea stare de spirit l-a determinat pe un om de teatru francez să considere, într-o bună zi, că actorii se împart în două categorii riguros definite. Unii ar fi „diderotini", jucînd mai mult cu creierul decît cu inima și respectînd, în această manieră de interpretare, soluțiile propuse de celebrul autor al „Paradoxului despre actor". Alții, „réjaniștii", ar consuma mult mai multă emoție, recomandîndu-se în scenă — ca altădată marea actriță Réjane — prin căldură, sensibilitate, explozie a trăirilor psihice.

Depășit fiind pragul complexelor, am credința că această sistematizare scolastică nu izbutește să ne prezinte actorul care adoptă în mod exclusiv o ipostază sau alta, decît într-un straniu profil cu trăsături, cînd abia schițate, cînd alterate. Pe potecile atît de complicate, accidentate, care duc către culmea rolului realizat, interpretul trebuie să-și apropie personajul prin intermediul unui sistem cel puțin „diderotin-réjanist". Registrul lucid este absolut necesar pentru stabilirea coordonatelor fundamentale ale rolului, pentru obținerea vizei de intrare în universul de gîndire al eroului piesei. Disponibilitatea emotivă nu poate lipsi din competiție, în măsura în care numai prin intermediul ei se ajunge la contactul cu sinusoidele psihice proprii personajelor de dramă.

În afară de registrul lucid și disponibilitatea emotivă raportate nemijlocit la rolul dat, mi se pare că mai există un moment extrem de important, care, din păcate, se lasă uneori ignorat în procesul de întruchipare al lui Romeo sau al Antigonei, al Vassei Jeleznova sau al lui Tipătescu. Odată cu viziunea perfect clară a personajului care se cere interpretat, trebuie solicitată și conștiința propriei sensibilități a interpretului, susceptibilă să dea o coloratură sau alta eroului dramei. Intră în joc aici nu numai temperamentul actoricesc, ci și una din componentele cele mai intime ale talentului, sensibilitatea artistică și tonalitatea ei specifică.

Mai concret. L-am văzut în ultima vreme pe Radu Beligan în destule roluri, în care ne-am convins de marile lui daruri scenice. Dar parcă în Miroiu din Steaua fără nume i-am putut intui cel mai bine adevăratele proporții, apropiind acest rol de pragul suprem al creației sale artistice. Or am impresia că, dacă în nenumărate alte situații interpretul n-a fost lipsit de o viziune absolut limpede a personajului său, aici el a lăsat *și propria sa sensibilitate, consonantă cu rolul, să prindă aripi, să se desfășoare mai larg. Ceea ce i-a adus, în sinteza dintre luciditate, emoție, sensibilitate proprie — toate asociate într-un desăvîrșit proces de trăire scenică — una dintre marile izbînzi ale carierei sale.*

Fără îndoială că în determinarea tuturor complicităților care conturează, în ultimă analiză, personajul, regizorul poate și trebuie să aducă o contribuție importantă. Fiind, între altele, un fel de prim tălmaci al autorului, el are datoria de a defini pentru fiecare actor, împreună cu actorul, sarcina specifică a rolului. În același timp, el trebuie să se străduiască continuu să trezească propria sensibilitate a actorului, care va constitui fondul emoțional al rolului și va da interpretării tenta caracteristică, distinctivă.

Altfel am ajunge la situația paradoxală, în care orice Anna Fierling din Mutter Courage *ar fi, în mod fatal, identică cu Helene Weigel, orice Hamlet l-ar reedita pe Laurence Olivier și orice Othello ar evolua în scenă exact ca Mordvinov.*

Revenind la un exemplu mai simplu și mai apropiat, credem că regizorul Ion Olteanu a greșit în Cinstea noastră cea de toate zilele, *mai cu seamă fiindcă, înspăimîntat de eventualele abateri de la definiția eroilor, le-a calculat, cu o riglă foarte exactă, dimensiunile psihice, intelectuale, fără să apeleze suficient la capacitatea de trăire emoțională specifică a dotaților actori pe care i-a avut la îndemînă.*

Mai există în teatru o practică, care tocește sensibilitatea interpreților, împiedecîndu-i adesea să-și facă mesajul incandescent. Mă refer la obiceiul „emploi"-ului, la drumul habitudinii, pe care e împins actorul folosit în mod exasperant într-o suită de roluri cît se poate de asemănătoare. Am apreciat-o pe Clody Bertola în 30 de arginți, Cazul Bennet, Vocea Americii, *în care a avut o ținută de mare decență, dar și de limitată vibrație. Era și firesc, în măsura în care, aproape mecanizată, purta același profil psihic raportat la aceeași condiție exterioară, în toate piesele pomenite. Și am redescoperit-o, fermecătoare, impresionantă, în* Liubov Iarovaia *și în Lizzie din* Omul care aduce ploaie, *trepidînd de emoția regăsirii propriei și proaspetei sensibilități, topite în magma unor roluri, altele decît cele parcă predestinate actriței de-a lungul anilor de o ursită lipsită de fantezie.*

Pornind de la o prejudecată, asociată cu o înțelegere limitată a teatrului — știu și eu dacă „diderotină" sau „réjanistă"? —, Octave Mirbeau deplîngea condiția interpretului care își schimbă mereu identitatea, înscriindu-și personalitatea în perimetrul sentimentelor, gîndurilor eroului X și Y. Și conchidea: „Actorul este prin însăși natura meseriei sale o ființă inferioară, un osîndit".

Refuzînd însă luciditatea fără emoție și arderea cu desăvîrșire inconștientă, situată într-o sferă de strictă instinctualitate, valorificîndu-și neîncetat propria sensibilitate, actorul se transformă din „osîndit" într-un om îmbrăcat în cămașa fericitului. Fiindcă dispune, în limitele nobilei sale profesiuni, de dreptul de a-și imprima în tiraj aproape nelimitat bogăția de gînduri și sentimente proprii, generozitatea spiritului și înălțimea idealurilor sale etice, reeditate în sute, în mii de personaje inimitabile.

Antic și modern

Teatrul Național din Cluj: *Hecuba* de Euripide

Este aproape un veac și jumătate de cînd, în 1819, la Cișmeaua-Roșie, stîrniți de succesele dobîndite de *Moartea lui Iuliu Cezar, Meropa,* precum și de întreg repertoriul în limba greacă, format — cum arată N. Filimon — „tot din piese pline de patriotism, virtute, abnegație și ură în contra tiraniei" și „parastisit" de către membrii comitetului revoluționar elenic din București, C. Aristia, Teodor Gazi, Constantin Șomache și „alți cîțiva din cei mai cu talent", „dintre junii romîni ce-și făceau studiile în şcoala elinească", luară „hotărîrea de a-i imita... şi în puţin timp ridicară pe scenă faimoasa tragedie a lui Euripide, numită «Ecuba»... piesă ce pentru prima oară da ocaziune limbei romîne a intra în templul muzelor". Tradusă din elineşte de A. Nănescu, „unul dintre junii actori romîni", rolul titular al tragediei s-a jucat — cum relatează acelaşi N. Filimon, după o tradiţie orală — de către I. Heliade Rădulescu, „carele, dorind ca reprezentaţiunea să iasă întru toate bine, împlinea şi rolul de sufler".

De atunci şi pînă astăzi, deşi limba romînă a intrat de mult în „templul muzelor", nu numai *Hecuba,* dar întreaga tragedie antică a suferit de o inexplicabilă lipsă de atenţie din partea teatrelor noastre. Pentru curajul de a fi montat, cu cuviincioase „modernizări" — pe care le vom examina mai la vale — un spectacol vechi de acum 2500 de ani, pentru entuziasmul cu care a repus în drepturile sale unul din giuvaerele în veci nemuritorului clasicism, colectivul Teatrului Naţional din Cluj trebuie felicitat din toată inima. Avem însă încredinţarea că felicităm numai un început, care să facă dîră, deschizînd porţile primelor noastre scene şi în faţa celorlalte capodopere ale genului. Nu-i nimic că s-a început cu Euripide, nu-i nimic că s-a început cu *Hecuba.* Totul este ca, de acum înainte, să vedem şi acele lucrări care, prin complexitatea şi prin perfecţiunea realizării lor, nu constituie numai adevărate „modele" clasice, dar se şi apropie, ipso facto, mai mult de gusturile chiar sporite poate, chiar altele în orice caz, ale veacului XX. Căci, dintre cei trei mari tragici greci, acel încununat de douăzeci de ori cu cununa premiului I, acela care niciodată n-a fost clasat al treilea, Sofocle, îşi păstrează peste veacuri întîietatea.

După el, neastîmpărul nepăsător de canoane al lui Euripide, o anume „linie a inimii" pe care, spre deosebire de Sofocle, călător neclintit pe „linia raţiunii" s-a manifestat, invită la o paralelă, poate asemănătoare cu cea dintre Corneille și Racine, indicată de Sofocle însuși, care spunea că, în timp ce el îi zugrăvește pe oameni așa cum ar trebui să fie, Euripide îi zugrăvește așa cum sînt în realitate. Oricum, în *Hecuba* nu vom găsi nici violentele scăpărări de patimi din *Medeea,* nici excelenta intrigă şi minunatul rol al *Iphigeniei,* atît în *Aulida* cea imitată de Racine, cît și în *Taurida* cea imitată de Goethe.

Magda Tilvan (Hecuba) și Dem. Constantinescu (Ulysse)

Ceea ce critica modernă i-a reproșat adesea *Hecubei* a fost înfrîngerea canonului clasic al „unității de interes". Cele două episoade, moartea Polyxenei și cea a lui Polydor, au apărut fără legătură firească între ele, iar precauțiunile pe care Euripide și le-a luat spre a le prezenta sudate (cadavrul lui Polydor este descoperit pe țărmul mării de către sclava care venise aci să ia apă pentru a spăla cadavrul Polyxenei; văzînd învelit în giulgiu cadavrul lui Polydor, Hecuba crede că este al Polyxenei; Agamemnon află de la Hecuba de moartea lui Polydor atunci cînd vine s-o poftească să-și înmormînteze fata; Hecuba își exprimă dorința ca cei doi copii ai ei să fie îngropați lîngă același rug, uniți în moarte; monologul care deschide piesa este rostit de Polydor, cel cu a cărui moarte se va începe partea a doua; odată cu pieirea lui, el însuși vestește și moartea Polyxenei etc.) au apărut cu atît mai suspecte.

Cum arată însă și L. Méridier, în nota la savanta sa ediție Euripide, de unde am împrumutat și înșiruirea din paranteza de mai sus, „unitatea", ca și valoarea și originalitatea piesei, nu trebuie căutată în însăși acțiunea, ci în dezvoltarea psihologică a caracterului protagonistei. Zdrobită de durerea servituții, Hecuba, cîndva regina unei cetăți înfloritoare, după ce și-a văzut soțul ucis sub ochii ei, după ce și-a văzut cetatea nimicită, rămîne acum fără ultimul ei sprijin și spectatorul, care află de jertfirea Polyxenei și o vede pe Hecuba prăbușită la pămînt, compătimește icoana unei dureri ce pare a nu mai putea fi depășită. Cînd în actul următor, nenorocirile bătrînei Hecuba sporesc cu vestea asasinării lui Polydor, el asistă uimit la o cotitură : această ultimă năprasnă, în loc să o împingă pe pragul nebuniei, îi insuflă o energie nouă, care, dintr-o bătrînă zdrobită, incapabilă de altceva decît de sfîșietoare lamentări, o preface într-una din acele femei „tari", mînate cu virilă putere de dorul clocotitor al răzbunării, într-una din acele eroine care, de la Antigona și pînă la Vitoria Lipan, au stîrnit nu compătimirea, ci admirația numeroaselor generații de spectatori și cititori.

Pasajele de incandescent tragism sînt, de altfel, incrustate cu frecvente pasaje de o gingașă poezie, ca să nu pomenim decît monologul Polyxenei care, acceptînd plecarea la rugul jertfei, plînge nu propria ei durere, ci suferințele pe care pieirea ei i le pricinuiește maică-sii ; sau invocarea — în suplica de neutralitate pe care i-o face Hecuba lui Agamemnon — a numelui Casandrei, părtașa regelui la desfătările tainice ale nopții. Zisele „stychomythia", dialogurile frînte, vii, sacadate, ca în convorbirea dintre Agamemnon și Hecuba, sau duelul judiciar din final, între aceeași și Polymistor, își au și ele rostul lor de înviorare, împiedicînd osteneala unui ritm de o prea mare continuitate elegiacă.

Scriindu-i părintelui Porée scrisoarea-prefață la tragedia *Oedipe*, Voltaire îi mărturisea că a lucrat la dînsa cunoscînd mai mult teatrul grec decît pe cel parizian și procedînd „oarecum ca și cum s-ar fi plimbat prin Paris îmbrăcat în hainele lui Platon". Este un merit incontestabil al Teatrului Național din Cluj că a încercat să ne prezinte un spectacol care, dimpotrivă, ne-a transportat în vechea Atenă și anume fără să ne oblige să lepădăm prea multe din exigențele noastre de spectatori contemporani. De aceea, vom consemna în primul rînd succesul celor doi regizori, Ștefan Braborescu, artist al poporului, și Ion Tîlvan. Și, înainte de a încerca să-l amănunțim, vom elogia ponderea — și ea clasică în esența ei — pe care au dobîndit-o între antic și modern : restituirile întocmai ale modelului antic au acoperit perfect spiritul modern (e ciudat că *Hecuba* miroase mai puțin a naftalină decît, bunăoară, *Intrigă și iubire*), iar modernizările s-au făcut în cel mai autentic spirit clasicist.

Decorul (Mircea Matcaboji) a rămas — exceptînd frumoasa cortină — redus la aceleași date primordiale ca în vechiul teatru grecesc. Cei trei coreuți (și nu coryfei, cum stă scris în program, de vreme ce nu conduceau nimic), o cincime din numărul tradițional, au vorbit pe rînd, păstrînd recitarea în ansamblu numai pentru momentele de cheie ale patetismului ; preluînd unele replici prea lungi ale actorilor, ei au acționat în spiritul menirii inițiale a corului, pivot de discuție a actorilor ; mișcîndu-se cu grație și agilitate, cele trei coreute (Olimpia Arghir, Maia Țipan, Constanța Constantinescu) n-au ieșit nici o clipă din gravitatea tragică. Tot în spiritul modernizării, regia a suprimat — sau, mai exact, a făcut să amuțească — „prothésis"-a, prologul sau argumentul piesei. În loc de o expunere, în 20 de rînduri, a subiectului, am văzut o impresionantă pantomimă, în care gesturile Hecubei și ale corului au prefigurat excelent dacă nu înșiruirea întîmplărilor înseși, în orice caz spiritul lor. Suprimarea măștilor a îngăduit posibilități suplimentare de exprimare fizionomică ; tot astfel cinematograful vorbitor a săltat cu o treaptă arta cinematografului mut. Totuși, o anumită măiestrie artistică, perfect compatibilă cu sobrietatea tragică, a avut poate ceva de pierdut. Tot de pe urma modernizării au avut de cîștigat actorii, care s-au mișcat mai lesne liberați de tirania coturnelor. Ne întrebăm însă, dacă a fost să se renunțe la încălțămintea tradițională, de ce nu s-a renunțat, pentru unele roluri cel puțin — Polyxena, corul, sclavele ce cară amforele pe umeri — la orice fel de încălțăminte, inovație oricum mai autorizată de covîrșitoarea majoritate a desenelor epocii și mai apropiată de pășirea grațioasă a antichităţii decît supărătorii pantofi ortopedici ai Polyxenei. Costumele (Edith Schranz), impecabile din punct de vedere al exactităţii arheologice, fără să fie de o somptuozitate supărătoare, ar fi avut, poate, totuşi, de cîştigat, dacă ar fi fost mai puţin noi, mai puţin „scoase ca din cutie". Să ne amintim că, pentru grupul troienelor cel puţin, avem de-a face cu o mînă de sclave, abia scăpate dintr-o cetate nimicită şi prădată şi să ne amintim că „zdrenţele", deşi au făcut obiectul hazului lui Aristofan care, în *Acharnienii*, îi reproşează lui Euripide abuzul de efecte exterioare, fac parte, totuşi, din specificul tragediei în general şi al lui Euripide în special. Un cuvînt bun pentru asemănarea dintre costumul şi masca lui Talthybios şi cele ale lui Ulysse, asemănare care se situează pe linia tradiţională a interpretării mai multor roluri de către acelaşi actor.

Nu putem pune pe seama modernizării şi nu putem fi în nici un caz de acord cu lipirea, în finalul piesei, a versurilor cuprinzînd blestemarea Helenei, versuri străine de *Hecuba* lui Euripide. Au lipsit în schimb din rolul lui Talthybios — nu ştim dacă e vina textului sau o lacună pasageră a actorului — cele trei versuri (568—570) cuprinzînd gestul plin de maiestuoasă decenţă cu care Polyxena înjunghiată se prăvăleşte pe mormînt ascunzîndu-şi goliciunea sînului feciorelnic, zbucnit din peplu cîteva versuri mai sus. Imaginea cu care, astfel, ne despărţim de dînsa, pierde ceva din puritatea sobră, liniară, de basorelief funerar, pe care autorul i-a hărăzit-o.

Muzica de scenă (Maria Cupcea, artistă emerită) s-a păstrat pe o admirabilă linie, secundînd, inspirat, acţiunea piesei. De menţionat acele cîteva acorduri sumbre, care au revenit la începutul actelor, pline de un fior aproape lugubru.

Protagonista (Magda Tîlvan) a pus în slujba rolului său toate resursele sale de experimentată actriţă. Am văzut, în interpretarea sa, toate treptele evoluţiei Hecubei, aşa cum am încercat să le descriem mai sus. Poate însă că dorinţa de sobrietate (lăudabilă şi de remarcat la întregul ansamblu) i-a răpit ceva din căldura comunicării şi poate că tocmai îndrumarea rolului către factura „clasică" şi nu romantică, pe care a avut-o, i-ar fi adăugat un pathos mai potrivit cu spiritul şi cu tensiunea rolului. Dintre deuteragonişti, remarcabilă dicţiunea (singurul său punct de contact cu publicul) lui Polydor. Ne-ar fi plăcut să vedem o Polyxenă (Maria Ungur) mai graţioasă, mai lăuntric convinsă, mai plină de poezia semeţei renunţări a acestei impresionante figuri. De asemenea, lui Polymistor (Ion Tîlvan) trebuie să-i rămînă cu totul străin orice accent de „intrigant" romantic, hugolian. Tritagoniştii au avut în C. A. Russei (Talthybios) un bun „mesajer". Istorisirea morţii Polyxenei a căpătat, în recitarea sa pe un ton egal, trist şi admirativ, nuanţa de sublim necesară.

Textul, fără să reproducă întotdeauna alternanţa muzical socotită a varietăţilor ritmice din bucăţile corale, a reuşit în bună parte să redea în senari iambici, poezia lăuntrică a metrului antic. Unele cacofonii ca *viaţa-ţi* ar fi putut fi evitate.

Radu ALBALA

Un spectacol inegal

Teatrul de Stat Bacău : *Lenţa* de Sică Alexandrescu

În peisajul variat şi recent îmbogăţit al dramaturgiei noastre, dramatizările după pagini valabile de proză reprezintă un fenomen rar, mai degrabă sporadic, cu reuşite întîmplătoare şi adesea lipsite de prezenţa fiorului dramatic care să justifice metamorfozarea genului.

Lenţa lui Sică Alexandrescu, după nuvela lui Francisc Munteanu, constituie o excepţie ; asocierea unui text remarcabil cu o experienţă de regizor sensibil la proporţii a dat naştere unei piese de sine stătătoare, ferită de acele scăderi, atît de des întîlnite la dramatizări. La vremea apariţiei, nuvela lui Francisc Munteanu — cu unele slăbiciuni, mai mult de ordinul construcţiei — a însemnat totuşi o îmbogăţire a literaturii noastre, datorită vigoarei şi observaţiei psihologice abile pe care tînărul scriitor le-a dovedit în redarea

CAMINUL CULTU

Scenă din actul III

realităţilor sociale din satul de azi. Lipsită de convenţionalism facil, de clişee idilice şi maniere sociologiste, nuvela a transmis piesei aceeaşi atmosferă de realitate brutală, dar tonică, a împrumutat personajelor un limbaj autentic şi spontan.

În plus, rigorile dramatice au impus piesei definirea precisă şi rapidă a situaţiilor, caracterizarea consecventă a personajelor, conciziune şi ritm, calităţi care, puse laolaltă, sînt menite să asigure succesul unei lucrări dramatice. Cu o intuiţie dramatică sigură, Sică Alexandrescu a simţit nevoia să se îndepărteze de finalul prozei (tentativa socotitorului Vărzaru de a-l ucide pe preşedintele gospodăriei colective-Goldiş) spre a realiza un final mai echilibrat, mult mai veridic în funcţie de evoluţia psihologică a lui Vărzaru, tratat realist ca un caracter şovăielnic supus împrejurărilor şi nu ca o şablonardă unealtă chiaburească.

Autorul dramatizării a rezolvat, de asemenea, cu abilitate paralelismul celor două linii ale acţiunii nuvelei, reunindu-le în jurul unui nucleu; reacţiile sufleteşti zbuciumate ale lui Mihai Goldiş. Centrul de greutate al piesei s-a mutat pe răsucirile personajului Goldiş, justificînd astfel reacţiile Lenţei, frămîntările colectiviştilor, tensiunea încordată a primelor două acte ca şi finalul înseninat.

Lenţa este o piesă ferită de artificial, echilibrată (în îndrăzneli) şi optimistă — calităţi care s-au resimţit şi în spectacolul pus în scenă de Val. Mugur. Viziunea regizorală, fidelă indicaţiilor autorului, a subliniat naturaleţea reacţiilor psihologice şi — ferindu-se de ispita accentuării „triunghiului" din piesă — a insistat asupra realizării scenelor de masă, imprimîndu-le o linie sobră şi veridică.

Din păcate, bunele intenţii regizorale, de a evita ca acţiunea să alunece într-o intrigă melodramatică, au fost deservite de jocul interpreţilor principali — Kitty Stroescu în Lenţa, Constantin Manea în Gheorghe, Ion Niculescu-Brună în Goldiş — care, neizbutind să intre în respectivele roluri, să le dea viaţă şi personalitatea cu care autorul le-a înzestrat, au prilejuit o neaşteptată relevare a personajelor secundare şi o inexplicabilă absenţă a eroilor dramei. Ceea ce a dus mai departe la o lipsă de unitate în spectacol, la minarea echilibrului piesei, făcînd să apară un real hiatus între scenele de viaţă pretins intimă şi restul episoadelor.

Kitty Stroescu a avut în faţa ei un rol greu — e drept — şi s-a apropiat de el cu incertitudine, folosind o paletă săracă. Avînd de ales între postura unei femei trufaşe, nesupuse, dîrză în voinţa ei de eliberare sufletească (o Tofană actualizată sau o Nora autohtonă, dintr-un sat ardelenesc, capricioasă şi alintată, îndrăzneaţă în naivităţi), actriţa a căutat să se strecoare spre sfera incertitudinii şi estompării, nesigură, probabil, pe conturul ce trebuia să-l capete acest personaj, pe limitele şi culorile lui. Însăşi regia, aş spune, a împins-o pe linia unei întruchipări stereotipe (sugerîndu-i repetarea acelui gest patetico-melodramatic al repezirii violente cu faţa în pernele patului), pe plan artistic aceasta conferindu-ne doar o foarte certă şi inestetică monotonie. Jocul crispat al lui Kitty Stroescu din actul I a avut un efect negativ şi asupra lui Constantin Manea (Gheorghe), pe care l-a lipsit de posibilitatea unei comunicări autentice în scenele de dragoste. În schimb, actorul ne face dovada calităţii jocului şi interpretării sale nuanţate în alte momente ale piesei, de pildă în întîlnirea cu Anton sau în ciocnirile cu preşedintele Goldiş. Ion Niculescu-Brună, în rolul lui Mihai Goldiş, s-a păstrat la superficialitate şi monocromie, rămînînd la datele exterioare ale unui personaj care, în text, are valori şi complexităţi, urmărite şi puse în lumină de autor. Totuşi, dacă în spectacol actorul nu s-a ridicat la accente de înaltă tensiune, necesare pentru a reda frămîntările sufleteşti ale bărbatului matur, îndrăgostit de o fetişcană, stăpînit de acea patimă iraţională care-l îndemna să fure, în pofida mustrărilor de conştiinţă, el a adus în schimb aportul unei experienţe scenice, care l-a ajutat să menţină prezenţa la rampă a unui personaj, a cărui structură lăuntrică nu o analizase decît pe departe.

În rest, interpretarea a excelat în scenele de masă şi în realizarea unor pitoreşti tipuri de ţărani ardeleni. Virgiliu Florescu (Boşneag) a adus, odată cu primele sale replici, un asemenea ţăran ardelean autentic, surprins în ceea ce îi dă carcateristic structura — un om cu stare dar dornic să cunoască viaţa nouă a colectivei. Ion Veştea (Toader Roşu) şi-a adaptat cu talent la exigenţele personajului umorul său popular. Ion Buleandră (Mitu Gherdan) a creat un tip de secretar de partid viabil şi rupt de clişeele cunoscute, deşi s-a lăsat influenţat de propria sa compoziţie . in Cerchez din *Ziariştii*. O compoziţie bună a făcut şi Nae Floca, în rolul lui Vasile Vărzaru, adîncind cu fineţe linia personajului în viziunea unui caracter pertid.

În plastica spectacolului, o contribuţie însemnată a adus scenografia (Mihai Tofan). Deşi decorul secţionat şi „cerul" actului I repetă propria sa viziune din *Caleaşca de aur*, anunţînd primejdia unei maniere, în *Lenţa* ele concordă pozitiv cu viziunea regizorală, cu zbuciumul personajelor, cu încăperile scunde ale satului ardelenesc.

Mira IOSIF

„...Forme şi năzuinţi de artă"

Teatrul Armatei : *Pupăza din tei* de Ion Dămian

Seara premierei părea continuarea unui decor festiv : natura, scenograf „naturalist", întindea pe aţă fulgi pufoşi, care făceau parcă un firesc prolog spectacolului inspirat din Creangă.

Într-adevăr, spectacolul Teatrului Armatei avea ceva care ţinea de evocarea copilăriei, de visul şi cuminţenia nepotului care ascultă basmul depănat la gura sobei.

Deşi Ion Dămian, autorul *Pupăzei din tei*, declară în program că nu avem de-a face cu o dramatizare, ci cu o piesă care „năzuieşte a fi o operă de sine stătătoare", lucrarea sa rămîne tributară „Amintirilor din copilărie". Nu e prima încercare de acest fel. La timpul său, Teatrul Naţional din Iaşi a jucat piesa profesorului localnic I. I. Mironescu — *Catiheţii de la Humuleşti* — (în care Mironescu îl urmărea pe Creangă mai „biografic" şi insista mai ales asupra perioadei de adolescenţă a „Catihetului"). Ştim că şi Ion Luca a făcut o dramatizare asemănătoare şi fără îndoială vor mai fi existînd şi altele .

Creangă e un povestitor prin excelenţă („descoperirea" nu ne aparţine) şi el monologhează într-un limbaj moldovenesc inimitabil. Deci, fără a poseda cunoştinţe despre viziunea modernă a „teatrului epic", dramatizatorii au săvîrşit, vrînd nevrînd, un păcat, botezat cu un nume care scuză lipsa conflictului: frescă. Farmecul ţine deci mai mult de replica pe care o cunoşti şi o aştepţi, de evocare, de surîsul care se reanimă; e ceva care ţine de psihologia copiilor, cărora le place să reasculte poveştile arhiştiute. Tradusă într-o limbă străină, în care Creangă nu este cunoscut, păţania unui băiat „care fură o pupăză" n-are nici un haz. La Teatrul Armatei noi ne-am reîntîlnit cu Creangă al nostru şi ne-au fermecat strunele mişcate ale copilăriei, aşa cum ne-au emoţionat nămeţii de odinioară.

Ion Dămian este actor şi aceasta l-a ajutat, dar l-a şi deservit. Meşteşugul l-a ajutat să croiască un dialog vioi, cu multă agitaţie şi mişcare, să intuiască un animat tablou de bîlci şi, în general, să gîndească scenic. Meşteşugul l-a deservit pentru că actorul-autor a „ascultat" replica mai mult pentru sonorităţi, a încercat efecte dulcege (prologul) şi în general a abuzat de verbiaj.

Socotim că Ion Dămian a greşit intervertind cronologia personajelor din „Amintirile" lui Creangă, fapt care ar putea contraria micii spectatori (aceasta mai ales în prezentarea lui Zaharia Gîtlan, drept un şcolar tomnatic la „şcoala lui Bădiţa Vasile"; de fapt, episodul cu învăţarea gramaticii de către Gîtlan este povestit de Creangă ca avînd loc mai tîrziu la Folticeni, iar „învăţăcelul" era Trăsnea). Bădiţa Vasile este prezentat drept un „erou pozitiv", dar şcolarii săi se mişcă după un tipic demn de Chicoş Rostogan, la bîlci se flutură tricoloruri (asta prin 1847) şi se vorbeşte de „patria iubită". Inadvertenţe care pot tulbura micul bagaj de cunoştinţe al mai micilor spectatori.

În schimb, autorul face prin bădiţa Vasile o abilă demonstraţie de recunoaştere geografico-istorică a Humuleştilor.

Piesa a fost jucată pentru prima dată acum 20 ani şi ea readuce pe afiş numele lui Ion Dămian, pe care-l cunoaştem şi ca autor al comediei *La Ilie bun şi vesel.*

Pupăza din tei rămîne, aşa cum singur şi-o defineşte Ion Dămian, „o operă educativ-patriotică, în armonie cu cerinţele pedagogiei, dar învestmîntată în forme şi năzuinţi de artă".

Scenă din actul II

Scenă din actul II

Un regizor al cărui nume îl intîlnim pentru prima dată — Teodor Vasluianu — a avut, în primul rînd, de luptat cu cele peste 30 de personaje, răspîndite în roluri mici, dar cu un pregnant ecou în opera lui Creangă, ceea ce pretinde remarcabile eforturi actoricești.

Regizorul a urmărit o demonstrație spectaculoasă, luxuriantă, care să epateze copiii (tabloul bîlciului cu pitici și scamatori a dovedit aceasta) dar și-a urmărit mai puțin eroii din punct de vedere artistic, pierzîndu-i uneori în vălmășagul acțiunii. Teodor Vasluianu știe însă să-și conducă acțiunea într-un ritm vioi (oh, dacă n-ar fi interminabilele pauze muzicale „simfonico-evocative"), are simțul umorului și, adeseori, o viziune plastică izbutită. Problema principală rămîne aceea a ponderei, a justei distribuiri scenice, a mijloacelor artistice și pe aceasta regizorul Vasluianu trebuie s-o rezolve mai întîi.

Într-o grea luptă a interpreților cu „dulcea limbă a Moldovei", nu actorii au biruit totdeauna, ci dimpotrivă... și tare sună neplăcut la ureche siluita rostire dialectală! Cu acest atribut aproape general, am remarcat compoziția simplă dar elocventă a Liei Pop-Fărcășan, care a găsit drumul cel mai scurt spre evocarea poetică nelivrescă în cadrul rustic, cu un registru vocal aproape uimitor ce a ajutat-o ca emoția artistică să biruie convenția travestiului. Astfel, Nică a lui Ștefan a Petrii a fost eroul, care ne-a făcut cel mai strîns legătura cu „împărăția" lui Creangă. Reproșîndu-i interpretei pe alocuri doar un soi de alint, care aducea cu rîzgîiala unui copil citadin, socotim că Lia Pop-Fărcășan a creat un personaj viabil, al cărui firesc scenic este rezultatul unei stăruitoare munci artistice și care o impune atenției.

În rest, cîteva remarcabile compoziții: a fost savuros, aducînd har și duh moldovenesc cu un profil de ploscă, Ion Pogonat, în Moș Nichifor coțcariul (acest tînăr actor înzestrat cu un fizic excepțional pentru comedie și care spre deosebire de Ovid Teodorescu, de pildă, își subordonează „mijloacele" ideii artistice); a avut umor popular, o mască adecvată și mobilitate mimică Ion Igorov în Dănilă Prepeleac; ne-a înfățișat o veritabilă mătușă moldoveancă Atena Marcopol; un măscărici hazos Costin Popescu; un scamator dibaci Fănică Georgescu și o apariție savuroasă — Aurelia Andrițoiu.

Ion Dămian şi-a rezervat ca actor-autor, unul din cele mai suculente roluri: şcolarul tomnatic Gîtlan, căruia i-a dat hazul cuvenit, dar cu măsură. Am fi dorit mai multă greutate şi sobrietate la C. Guriţă — Ion Creangă şi o siluetă mai puţin de operetă la Tamara Vasilache, ai cărei parteneri: George Ţurcanu, Iulian Marinescu şi Nae Constantinescu, aduc în schimb în scenă personaje autentice.

Al. POPOVICI

Un experiment pedagogic

Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică: *Copacii mor în picioare* de Casona

In piesa lui Alejandro Casona: *Copacii mor în picioare*, un filantrop original, doctorul Ariel, a descoperit pentru îndepărtarea unor aspecte neplăcute din realitatea imediată, un anestezic: mistificarea inteligentă şi adesea superabilă.

In schimb, avatarurile şi suferinţele umane cele mai profunde şi caracteristice epocii contemporane sînt ocolite, autorul impunîndu-şi să poetizeze şi să susţină efectul salvator pe care-l are mistificarea. Vălul iluziei îndulceşte asprimea vieţii, dar adevărul ferecat de toate personajele, de însăşi acţiunea şi ideea piesei, irumpe, dovedind inconsistenţa paleativelor născute din cele mai altruiste intenţii. Succedarea planurilor impregnate de mistificarea-balsam cu cele purtătoare de cruzime a realităţii aşterne un tobogan, pe care lunecă un conflict melodramatic de curată esenţă, făcînd să se piardă fără rezolvare germenii întrebărilor filozofice iniţial puse.

Lucia Mara Dabija (Marta) şi Florin Piersic (Directorul)

Pentru nevoile sale pedagogice, studioul Institutului de Teatru „I. L. Caragiale" n-a făcut o proastă alegere oprindu-şi atenţia asupra piesei dramaturgului spaniol. Sensibila diferenţă de structură între cele trei acte mi se pare utilă pentru nişte tineri actori, care trebuie să se încerce cît mai diversificat în poezia scenică.

Dacă ar fi să fac o împărţire arbitrară a textului piesei şi să dau un titlu fiecărui act, la primul contact cu piesa aş fi tentată să numesc actul I: „biroul iluziilor aducătoare de balsam".

Este un prim act plin de neprevăzut, cu un fior de comedie autentică, de un bun gust, fără stridenţe, cu o doză masivă de absurd, care ţine spectatorul încordat şi nu permite să-i diminueze interesul. Dar imediat, fără spărturi în logica actului, apar şi două drame umane, care nu seamănă defel între ele, precum şi susţinerea filozofico-poetică a principiilor doctorului filantrop Ariel.

Să recunoaştem, toate aceste elemente fac sarcina actoricească foarte dificilă, reclamînd chiar unor actori profesionişti mai puţin proaspăt veniţi pe o scenă, decît tinerii pupili ai Institutului de Teatru „I. L. Caragiale", o mare virtuozitate şi competenţă de interpretare.

Cu toată înţelegerea faţă de dificultăţile pe care le-au avut de învins, dar ferindumă de o indulgenţă inutilă, voi afirma că actul n-a fost izbutit, iar interpretările foarte inegale. Este actul, recunosc, cel mai complicat, şi, din păcate, destul de diletant interpretat, cu excepţia lui Gh.

Scenă din actul III

Popovici-Poenaru, protagonistul lui Fernando Balboa, care a avut o reală şi interesantă prezenţă scenică. A comunicat şi a trăit cu prestanţă şi decenţă încercările dureroase ale omului încurcat în minciuni din altruism, dragoste şi milă faţă de fiinţa iubită. A izbutit într-un rol greu de compoziţie, aducînd în scenă un personaj veridic. Pus în situaţii absurde, ilare, el reacţionează inteligent în jocul său, faţă de neprevăzutul şi nefirescul evenimentelor care se desfăşoară sub ochii lui, conducîndu-se pe o linie de interpretare ascendentă, sobră şi bine nuanţată, care captează atenţia spectatorului. Maxima uluire, amestecul de teamă şi curaj, o recrudescenţă de cavalerism desuet şi înduioşător, regăsirea demnităţii, toate aceste faţete atît de diverse ale rolului au găsit în tînărul actor un bun interpret. Gh. Popovici-Poenaru cunoaşte valoarea gestului, ştie să comunice, să emoţioneze. Doar un lucru n-a învăţat încă: ce se numeşte „tăcere artistică", acea prezenţă mută, dar semnificativă, care continuă rolul şi nu alungă din scenă personajul, cum se întîmplă în actele II şi III cu tînărul actor.

Despre cuplul Lucia Mara Dabija şi Florin Piersic, pe umerii cărora apasă greutatea actului din biroul cu iluzii, aş avea de făcut unele remarce, valabile doar pentru acest prim act: depăşiţi cert de diversitatea datelor contradictorii incluse în fiecare dintre roluri, ei nu au avut, în mare parte datorită tinereţii şi inexperienţei lor scenice, posibilitatea de a trece fără ezitări de la o faţetă a rolului la alta. Florin Piersic, care s-a afirmat ca un promiţător actor în Peer Gynt, n-a urcat spre înţelegerea întregului substrat poetic al monologului care explică filozofia doctorului Ariel. El a avut mai curînd ironia şi cabotinismul proprii „artistului de bîlci", care face reclamă zgomotoasă barăcii cu minuni, decît convingerea că şi-a închinat viaţa unei cauze nobile, în care crede. Brutal, puternic ca prezenţă scenică, actorul nu şi-a menajat glasul, dar cert că n-a pus în rol poezia şi emoţia care să învăluie şi să întreţină misterul.

Lucia Mara Dabija, ingenuă, sinceră, cu un fizic foarte avantajos, corespunzător rolului, a avut momente de mare prospeţime şi sinceritate, dar n-a putut prinde ritmul alert al actului şi a oscilat mai mult spre sublinierea pateticului.

In actul al doilea, pe care l-aş numi „primatul iluziei", în rolul bunicii apare actriţa Anastasia Matache, impunîndu-se ca o prezenţă remarcabilă. Dotată copios pentru scenă, inteligentă şi subtilă, tînăra actriţă fereşte rolul pe parcursul întregii piese de accente melodramatice, nu-şi încarcă inutil personajul cu ticuri, preţiozităţi sau manierism. Graţia unei bătrîne senore, care are nevoie să iubească şi să se devoteze, a fost redată cu o surprinzătoare pătrundere şi maturitate. Remarcabil este momentul în care bunica îi cere soţului ei să-i mai dea un pahar cu vin. Anastasia Matache îşi cheltuieşte dozat şi sigur resursele glasului ei frumos nuanţat, vibrant.

Climatul acestui act este favorabil cuplului Lucia Mara Dabija şi Florin Piersic. Au avut mai multă corespondenţă cu rolul, au jucat convingător, veridic. In ultima scenă a explicaţiei între cei doi pseudosoţi, actorii au contrazis prin joc, în mod fericit, textul de comedie, meritînd aplauzele la scenă deschisă.

Actul al treilea, în care „triumfă adevărul", constituie un fericit prilej pentru actriţa Lucia Mara Dabija de a-şi arăta sincera emoţie şi talentul de ingenuă dramatică. Stimulată de Anastasia Matache, care ştie să pună întrebări, dar să şi asculte răspunsuri, Isabela, pseudosoţia, emoţionează şi transmite. Declaraţia de dragoste trebuie socotită momentul cel mai realizat în toată interpretarea rolului.

Şi Florin Piersic îşi recîştigă, pe merit, locul în acţiune. Reţin cu sinceră bucurie simplitatea gravă, cu care comunică lumii de spectatori descoperirea că adevărul s-a emancipat de sub tutela minciunii caritabile. Cald şi emoţionat, Florin Piersic trăieşte pe scenă, renunţînd la poză şi ostentaţie.

Spectacolul merge într-o linie ascendentă, culminînd cu scena despărţirii, care ar fi putut să se înece în melodramatic, dar, din fericire, Anastasia Matache şi partenerii ei preferă fiorul unei tristeţi lirice, care răscoleşte mai puternic decît patetismul.

Maria VLAD

Teatru la microfon

Judecata focului de **Al. Adamescu**, *Ecaterina Teodoroiu* de **N. Tăutu**, *Bijuterii de familie* şi *Vînt de martie* de **Petru Dumitriu**

În cadrul Lunii Culturii *Teatrul la microfon* a transmis de la 1 la 30 decembrie nu mai puţin de 15 piese originale, dintre care patru premiere radiofonice. Această statistică demonstrează, ea însăşi, că şi în sectorul teatrului radiofonic creaţiile originale sînt la fel de numeroase ca şi în celelalte domenii de manifestări artistice şi că ele ocupă un loc preponderent în repertoriul atît de vast al acestei emisiuni. Că într-o singură lună am putut asculta patru premiere radiofonice originale, iată un fapt menit nu numai să compenseze golul perioadei precedente, dar să ne procure şi o reală bucurie. Iar dacă subliniem şi amănuntul, nu lipsit de semnificaţie, că cele 15 piese originale transmise la microfon în Luna Culturii fac parte, cu o singură excepţie — *O scrisoare pierdută* — din dramaturgia naţională creată în ultimii zece ani, putem spune că emisiunea *Teatru la microfon* a contribuit în chipul cel mai elocvent la ilustrarea avîntului cultural ce caracterizează primul deceniu al existenţei republicii noastre populare.

Judecata focului de Al. Adamescu — a cărei acţiune se petrece la începutul secolului XIII — avea prestigiul de a fi deschis stagiunea Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", astfel că prezentarea ei, în adaptare radiofonică şi cu aceeaşi interpretare de pe scenă, s-a impus probabil din considerentul de a oferi auditorilor la radio un spectacol ce nu trebuia să se depărteze prea mult de premiera din sală. Desigur că cei ce n-au avut posibilitatea să *vadă* acest spectacol erau nerăbdători să-l *audă*, în primul rînd pentru distribuţia de care se bucura. Şi, într-adevăr, deţinătorii rolurilor principale : N. Brancomir, Irina Răchiţeanu, G. Ciprian, Emil Botta, Ion Manu, Geo Barton, au evoluat în faţa microfonului cu timbrul vocal personal, creînd o varietate de dicţiuni plăcută, ajutaţi de textul în versuri care se preta la efecte retorice mai accentuate decît în jocul pe scenă. Interpreţii — atît cei pomeniţi, cît şi cei din rolurile secundare (I. Ulmeni, Eva Pătrăşcanu, Alfred Demetriu, Emil Liptac, Vasile Lăzărescu), conduşi de o regie sobră şi inteligentă (Miron Niculescu), au realizat o gamă diferenţiată de caractere umane, mergînd de la umor la viclenia prelaţilor catolici, de la naivitatea feciorelnică la zbuciumul dramatic. Am urmărit emisiunea în special pentru calitatea interpretării, întrutotul demnă de protagoniştii primei noastre scene.

Nici *Ecaterina Teodoroiu* a lui Nicolae Tăutu n-a reţinut atenţia prin valoarea dramatică a textului ; deşi subiectul piesei era susceptibil de a fi urmărit cu o legitimă curiozitate. Aceasta, poate fiindcă scenariul radiofonic s-a limitat la o *evocare* a evenimentelor petrecute cu 40 de ani în urmă, în detrimentul intensităţii conflictului dramatic propriu-zis, înăbuşit de abundenţa materialului documentar. De altfel, mi s-a părut cu totul artificial începutul scenariului — influenţat de un anumit şablon al „literaturii strigoilor" practicat de unii romancieri din al patrulea deceniu — cînd Pănoiu, întorcîndu-se, în anul 1944, în ţara Gorjului, unde o cunoscuse cîndva pe Cătălina, trece brusc în anul 1916, de unde porneşte firul acţiunii, fără a se mai face apoi nici o altă legătură între cele două date istorice cruciale din existenţa poporului nostru. În plus, acţiunea, lipsită de intrigă, se reducea la o înşiruire de tablouri episodice, fără o sudură prea strînsă între ele. Regia (Const. Moruzan), respectînd tendinţa vizibilă a autorului de a evita accentele patriotarde, s-a ferit ea însăşi să folosească din plin mijloacele tehnice specifice pentru a da piesei mai multă viaţă, iar emisiunii un ritm mai alert. Am reţinut şi unele greşeli de regie, ca, de pildă, în scena din preajma atacului, cînd în locul înfrigurării ce-ar fi trebuit să stăpînească personajele, se vorbea mult, calm, cu nepăsare chiar, ca în preajma unui eveniment oarecare, ca şi cum oamenii nu se pregăteau să pornească la luptă, ci să vizioneze o scenă de luptă pe un platou de filmare.

Interpretarea s-a menţinut la linia de plutire impusă de autor şi regizor. Iulian Necşulescu (Pănoiu) a realizat tipul omului blazat, trecut prin două războaie, totuşi i s-ar fi cerut mai multă vibrare, mai mult elan. Gina Petrini (în Ecaterina Teodoroiu) a avut un ton just, cald, dar un accent mai tineresc şi mai dramatic ar fi conturat mai bine personajul. Fory Etterle, excelent în ofiţerul german flegmatic, iar Ionescu-Ghibericon în rolul lui Stavrat — asupra căruia s-a insistat în mod exagerat pentru coloratura lui anecdotică — a compus un majur plin de vervă şi pitoresc. N. Sireteanu, uman în colonelul Dobre, dar Aurel Rogalski şters ca individualitate în rolul maiorului Moruzi, vînător de succese şi decoraţii militare. Cele două prinţese, Ghica şi Mavrocordat, interpretate de Nataşa Alexandra şi Nelly Sterian, au corespuns perfect intenţiilor satirice ale scenariului.

După *Salata*, transmisă cu cîteva luni mai înainte, Petru Dumitriu, autorul *Cronicii de familie*, a oferit microfonului alte două dramatizări — *Bijuterii de familie* şi *Vînt de martie*. Însuşi faptul că din vastul material al romanului au fost alese, pentru a fi transmise în această lună festivă episoade înfăţişînd două momente importante din evoluţia socială a ţării noastre are o semnificaţie ce se impune de la sine. În *Bijuterii de familie* este evocat momentul dramatic al răscoalelor ţărăneşti din 1907 ; în *Vînt de martie* e zugrăvită acţiunea ţărănimii muncitoare, îndrumată şi ajutată de astă dată de comunişti, de a smulge, în 1945, din mîinile aceleiaşi moşierimi exploatatoare, pămînturile care-i aparţineau de drept. Cele două episoade, deşi la o depărtare de aproape 40 de ani unul de altul, se leagă între ele prin continuitatea unei lupte începută în 1907 şi desăvîrşită în anii regimului de democraţie populară.

Este imposibil de analizat în amănunt, într-un spaţiu limitat, conţinutul acestor două emisiuni, pe cît de complexe ca material faptic, pe atît de interesante ca realizare tehnică şi artistică. Şi în *Bijuterii de familie* şi în *Vînt de martie*, acţiunea se desfăşoară pe planuri sociale vaste, cuprinzînd pe de o parte lumea ţărănimii involburată de duhul răzvrătirii împotriva exploatatorilor, pe de altă parte, lumea moșierilor și a conducătorilor politici din vremea regimului burghez zguduită de seismul ce avea să-i aducă prăbușirea inevitabilă. Cele două lumi se înfruntă și într-o piesă și în alta, cu aceeași furie, într-o încleștare dramatică spectaculoasă. Felul cum au fost realizate aceste emisiuni merită elogii atît pentru regia artistică (Mihail Zirra, în cea dintîi, Titi Acs în a doua) cît și pentru imensul număr al interpreților, secondați și într-un caz și în altul de o bună regie tehnică (Gabriela Barca și Ion Mihăilescu). În general mixajul a fost reușit, creînd foarte multă plasticitate și atmosferă, mai ales în scenele unde apar masele. Redarea, numai prin mijloace auditive, a scenelor din tren, cu care se încep ambele dramatizări, a fost firească, animată, sugestivă. Sosirea pelerinilor în sat, într-o zi de sfîrșit de iarnă, cu vînt aspru, cîmp pustiu și cîini care latră *(Bijuterii de familie)*, sau întîmpinarea lor de către un țăran cu carul cu boi, noaptea, după coborîrea din tren *(Vînt de martie)* au atins aproape tonalitatea autenticului. Nu tot atît de reușite au fost însă scenele din trăsură *(Bijuterii)*, sau scena slujbei din biserică, imprimată în studio, în ciuda montajului făcut cu multă finețe. Asaltul prefecturii *(Vînt de martie)* demonstrează că printr-o utilizare sobră a mijloacelor de expresie din studio se pot obține efecte de ordin epic mult mai plăcute pentru audiție, decît prin folosirea lor abuzivă. În sfîrșit, intervențiile reduse ale crainicului, și numai atunci cînd prezența lui e strict necesară, au contribuit la structurarea și valorificarea dramatismului intrinsec urmărit de text. Aceeași notă bună pentru conciziunea ilustrației muzicale. Într-un cuvînt, amîndouă emisiunile au fost bogate în coloratură, imprimîndu-se fiecărei scene forța cuvenită, dozată în cantități echilibrate, cu un permanent simț al măsurii — în două scenarii unde varietatea planurilor de desfășurare a acțiunii și complexitatea materialului ar fi putut prezenta riscul de a se aluneca în exagerare.

Interpretarea artistică a fost și ea variată, nu numai datorită numărului mare de personaje aduse în scenă dar și calităților vocale diverse ale actorilor. Îndeosebi, personajele principale feminine, menținute totdeauna în centrul acțiunii în *Bijuterii de familie* și apărînd pe primul plan numai în unele tablouri în *Vînt de martie*, au realizat în mod foarte pozitiv structura și funcțiunea tipurilor negative din ambele dramatizări. Lili Popovici (Eleonora Vorvoreanu) a compus bine pe moșiereasa decrepită, cu o dicțiune potrivită rolului, vorbind de parcă avea mereu gura plină cu apă, iar Tanți Cocea (Elena Vorvoreanu) a șarjat cu o vigoare reținută o cucoană de provincie stăpînită de povara acțiunilor ei infame. Totuși, în scena uciderii prin asfixiere a sorei sale, scenă în care dramatismul ajunge la paroxism, interpreta a devenit teatrală, neizbutind să exprime intensitatea momentului ; aici, din fericire, muzica a compensat ceea ce cuvintele nu izbuteau să exprime decît în mod foarte palid. În *Vînt de martie*, Marieta Anca (Elvira Vorvoreanu) a întruchipat o boieroaică degajată, sugestivă, cu aere de superioritate, dominînd fauna politică și militară din jurul ei. Toate aceste interprete, înțelegînd intențiile textului, au reușit să stîrnească repulsie, dînd valoare realistă fiecărui rol. Țăranii însă mi s-au părut mai puțin verosimili. În *Bijuterii* ei vorbeau cam forțat, din gît, ca niște oameni beți, prea crispați, căzînd în declamatoriu. În *Vînt de martie*, Ion Manta, în rolul lui Trandafir a fost mult mai aproape de realitate, deși folosea un accent prea apăsat, iar Ion Gheorghiu a fost — dintr-o greșită optică a regiei — prea sobru în rolul chiaburului Cohoru. În schimb, Ramadan în bătrînul Lepădat și Oct. Cotescu în Mitriță *(Vînt de martie)* au imprimat multă plasticitate respectivelor roluri. Același lucru se poate spune despre excelenta interpretare a lui Bedros, de către Benedict Dabija, și a administratorului de moșie Niculescu, întruchipat de Dem. Savu. Notabilii urbei provinciale, în special cei din *Vînt de martie*, unde au intervenții mai consistente, au apărut în coloritul adecvat (Nicu Dimitriu, G. Măruţă, Neamţu-Ottonel, Florin Scărlătescu etc.). Colonelul Dumitriu, în interpretarea lui Const. Mitru, a fost vibrant, iradiind simpatie prin ţinerea sufletească şi probitatea profesională a singurului om cumsecade din rîndul acelor generali, prefecţi, politicieni şi moşieri de tristă amintire.

Pericle MARTINESCU

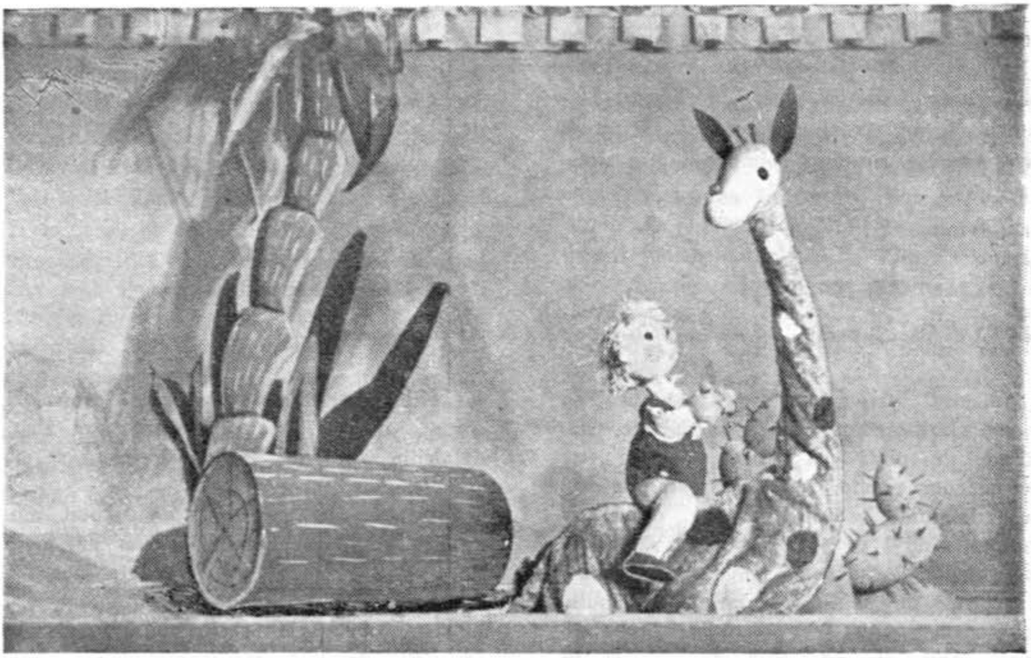
Teatru de păpuşi

Teatrul de păpuşi Bacău : *Intîmplări dintr-un album* de Alecu Popovici

Amatorul care manifestă pasiunea sau mania clasificărilor pe bază de rudenie, stabilind, de pildă, că frivola *operetă* este descendenta nobilei *opere* prin intermediul nelegitimatului *vodevil*, rămîne destul de încurcat cînd i se pune problema să scoată în evidenţă legătura de sînge dintre teatru şi teatrul de păpuşi. Numele de familie fiind acelaşi, lipsa de asemănare în caracterele comparate este greu de explicat cu mijloacele obişnuite. Deşi universal admise în lumea artei, păpuşilor li se îngăduie cu condescendenţă să se încaiere pe scenă, să comită tot felul de pozne şi să vorbească cu o voce neobişnuit de sonoră. Cînd păpuşile reprezintă animale înzestrate cu grai, iar publicul e format din copiii preşcolari, situaţia devine absolut firească, iar zburdălniciile amintite se transformă net, în calitate.

Jumătate din succesul spectacolului muzical : *Întîmplări dintr-un album* de Alecu Popovici era iniţial asigurat prin prezenţa animată, pe scena minusculă, a leului, elefantului, maimuţei, girafei etc. Spectatorii în vîrstă de 3—6 ani manifestă entuziasm văzînd că jucăriile binecunoscute evoluează cu naturaleţe, că răspund la întrebările puse şi că, în general, lumea însufleţită este aşa cum o văd ei — ca să nu spunem : corespunde viziunii lor. Pînă aici, nici un merit special al autorului care, lă-

Costică



Girafa și Costică

sîndu-și lucrarea pe seama scenografiei (jungla e un cadru de efect), s-ar fi putut, la nevoie, mulțumi și cu atît.

Alecu Popovici și-a propus însă mai mult decît o simplă animare. Dintre numeroasele și deloc facilele probleme ale vîrstei căreia i s-a adresat, el a ales cazul cunoscut al copiilor plictisiți, fără chef, care vor mereu alte jucării, neizbutind să se atașeze de vreuna. În perspectivă și oferind simplificările necesare, aceștia sînt oamenii instabili, incapabili de devoțiune, cu blazarea afișată, cu energii fărîmițate și suflet sleit. Alecu Popovici a executat o operație preventivă, imaginînd o fabulă nu lipsită de farmec, ingeniozitate și ingenuitate, o poveste simplă ca desfășurare, atrăgătoare prin detalii. Costică, un băiețel năzuros, după ce se declară plictisit de cățel (Popescu) și de pisică (Frosa), vechi dar neapreciați prieteni, cade într-o lungă reverie în fața albumului ilustrat, reprezentînd animale exotice. Bineînțeles, în comparație cu aceste teribile făpturi, Popescu și Frosa apar și mai insignifianți. Așadar, Costică face reverențe în fața paginilor, cîntînd :

Vă invit dragi animale
Astăzi în odaia mea
N-am nici pușcă, nici pistoale
N-are ce vă speria...

Întîmplările care se succed după animarea pozelor din album, ca urmare a acestei amabile invitații, au ca rezultat final întoarcerea lui Costică, îmbogățit cu noi experiențe și dezamăgiri, către vechii săi prieteni, pe care, de acum încolo, va ști să-i prețuiască așa cum se cuvine.

Cum vedem, pilula a fost adînc îngropată într-o linguriță cu dulceață, ceea ce o face agreabilă. Pe parcurs, autorul zeflemisește mofturile lui Costică, punîndu-l în fața regelui fiarelor, Leul, care, pînă atunci, crezuse că plictiseala este un monopol regal.

Autorul s-a mai amuzat să creeze doi vînători suferind de toate metehnele tradițional caricate ale breslei lor : prudenți pînă la frică, lăudăroși, neatenți, punctîndu-și toate intervențiile cu un : „mii de cartușe !". Să mai semnalăm apariția, în avanscenă, la începutul și la sfîrșitul spectacolului, a unui crainic în carne și oase, care are rolul ingrat, dar lăudabil în cele din urmă, de a strecura morala...

Pe scena teatrului de păpuşi din Bacău, *Întîmplări dintr-un album* au prins viaţă cu dezinvoltură, prin strădania unui colectiv talentat, care a mai înregistrat succese. Regia — Matei Rabinovici — a intuit just necesitatea reducerii numărului prea mare de personaje existente în text cu rol decorativ — animalele junglei —, a căror îngrămădire excesivă ar fi dăunat plasticii spectacolului (nemaivorbind de greutăţile mînuirii). O serie de soluţii bune pun în valoare calităţile piesei. De pildă, legănarea lui Costică pe calul de lemn: cîinele şi pisica, agăţîndu-se fiecare la cîte un capăt al tălpii arcuite, îl balansează hazliu. Sau momentul trecerii din planul „real" în cel fantastic, acesta din urmă fără ghilimele. Costică răsfoieşte albumul cu poze. Pagina la care se opreşte înfăţişează maimuţa, o păpuşă pe care însă un joc de lumini o presează într-un plan unic, gen poză. Animarea bruscă produce o surpriză încîntătoare. Scenografia semnată de Valentin Prisăcaru este reuşită, cu un accent special pentru tabloul 2.

Nu e mai puţin adevărat că păpuşile (construcţia: Ioana Sebe; sculptura: Alexandru Pricop) nu abuzează de fantezie, cu cîteva excepţii: Popescu, un fox sîrmos, vînătorii, girafa. Există şi păpuşi greoaie, dificile la mînuit, cu posibilităţi expresive foarte reduse: elefantul, crocodilul. De altfel, cînd un elefant prezintă aproape aceleaşi dimensiuni cu ale unui papagal, ne aflăm dincolo de limita permisă a convenţiei. Se înţelege că fiind vorba de păpuşi mari, prevăzute în text dar nu absolut indispensabile, realizatorii împart acest eşec cu autorul.

Vocile nu sînt suficient nuanţate, dar Mariana Marinescu (Costică) şi Adela Stoian (Vînătorul II) se desprind din ansamblu, cea dintîi prin naturaleţea şi diversitatea tonurilor, Adela Stoian prin umorul sec cu care înzestrează pe temutul vînător de animale exotice.

Muzica antrenantă, cu melodii plăcute, semnate de A. Iancovici şi D. Steinboc pe texte de B. Munte, a întregit un spectacol primit cu satisfacţie. *Întîmplări dintr-un album* îşi cîştigă un loc de merit în viaţa celor care, înainte de a.b.c. şi de 1+1=2, încearcă primele experienţe şi învăţături de viaţă.

Ştefan IUREŞ

însemnări

AL. O. TEODOREANU

O amintire şi cîteva însemnări despre Niculescu-Buzău

Într-un număr trecut al acestei reviste, confratele Lascăr Sebastian a evocat în cîteva rînduri pioase figura de curînd dispărutului Niculescu-Buzău. Citirea lor mi-a răscolit vechi amintiri şi amare gînduri. Acei care l-au văzut jucînd, pe cînd era în plină vigoare, vor înţelege desigur de ce nu şovăi a scrie că Niculescu-Buzău era un mare actor. Mulţi nu l-au cunoscut bine. Mulţi îl vor fi uitat. Şi pentru unii şi pentru alţii mă simt dator să aştern pe hîrtie rîndurile de faţă.

Niculescu-Buzău s-a făcut cunoscut în două spectacole al căror centru de atracţie era: *Mache Somnambulul* şi *Ţivila de la hotel Ghidale*. Contemporanii îşi vor fi amintind, desigur, de valurile de ilaritate şi de exploziile de aplauze şi bisuri cu care erau întîmpinate cupletele care începeau cu: „Mache, Mache, fii deci curajos" şi „Gagica mea de franţuzească habar n-are". Intra şi ieşea de pe scenă în aplauze şi urale. Dar dacă publicul l-a preţuit şi l-a răsfăţat, pe directorii de teatru de pe atunci nu i-a tăiat capul să-l utilizeze cum s-ar fi cuvenit. Teatrele naţionale erau conduse de directori şi comitete alcătuite exclusiv din culturali, profesori sau literaţi, cînd nu şi una şi alta, care în fixarea repertoriilor se orientau mai mult după bibliotecă decît după scenă. Şi la Teatrul Naţional, nu la „Raşca" şi „Otetelişanu" s-ar fi căzut să fie aplaudat Niculescu-Buzău. Distribuit în Labiche, de pildă, sau în Courteline ne-ar fi dăruit spectacole care să se joace cu casa închisă. Căci, dacă jucînd pe Mache şi ordonanţa din *Ţivila* a izbutit să realizeze spectacole de neuitat, îşi poate oricine închipui cu ce brio ar fi interpretat el pe „Monsieur Badin", pe căpitanul „Hurluret" din *Les gaités de l'escadron* sau pe „Boubouroche". Aceste excelente comedii vor trebui să mai aştepte însă multişor în rafturi cu toate ilarele lor personaje, pînă să-şi găsească în ţara noastră un interpret de valoarea comică a lui Niculescu-Buzău. Dar în faza în care se afla teatrul la acea epocă, numai Caragiale scria că în punerea unei piese în repertoriu, personalul artistic de care dispune, e singurul criteriu după care trebuie să se orienteze un conducător de trupă, şi Alexandru Davila a fost primul director care să fi ştiut aceasta. Cu el încep distribuţiile bune. Nu se putea ca un om de teatru ca el, atunci cînd şi-a înjghebat trupa, să-l fi uitat pe Niculescu-Buzău. L-a angajat. Sub firma acestei faimoase companii dramatice, l-am văzut jucînd un act numit *Recomandaţia*. Nu-mi mai amintesc dacă piesa era originală, traducere sau localizare şi nici amănuntele ei. Nu pot uita însă jocul lui Niculescu-Buzău. Intra în scenă umil, cu gulerul hainei ridicat şi aruncînd priviri piezişe şi înspăimîntate uşierului, care urma să transmită „şefului" scrisoarea de recomandare. Avea gesticulaţia şi tragica înfăţişare a solicitatorului mizer şi păgubaş, căruia nu poţi decît să-i plîngi de milă. Dar pe măsură ce din convorbirea cu şeful se încredinţează că cererea lui e agreată şi că va fi numit, expresia lui treptat-treptat se schimbă, întreaga lui fiinţă se dilată şi se umflă-n pene ca un curcan cînd îi fluieri, pentru a culmina în replica finală cu care se adresează ușierului care îl introdusese : „Ieși afară !" Dar, în octava cuprinsă între intrare și ieșire, ce crescendo de gamă cromatică ascendentă, cît talent cheltuit, cît meșteșug, cîtă artă, cît *vis comica*. Nu știu scenă pe care acest fel de a juca să n-o fi cinstit și nu văd sală în care acest joc să nu stîrnească furtună de aplauze. Și, pentru a ilustra cu o pildă marele prestigiu umoristic de care se bucura acest mare actor, voi comunica cititorului o întîmplare la care am fost martor.

Să tot fie de-atunci treizeci de ani *și mai bine*. Niculescu-Buzău era angajat în vestita trupă de operetă a lui Grigoriu. Eram elev de liceu. Profesorul de istorie ne citase într-o prelegere o misivă scrisă de mama lui Mihai-Viteazul către o prietenă din Brașov, în ajunul unei bătălii. Îmi amintesc bine sfîrșitul scrisorii : „Cred că izbînda va fi de partea noastră, căci au plecat la bătălie însuși Domnul cu toți boerii *și frații Buzești*". Așadar, frații Buzești cîntăreau, cel puțin în opinia mamei voievodului, cît toată boierimea la un loc. În anul în care am luat cunoștință de pomenita scrisoare, Grigoriu, pornit și el la luptă, cucerea pe rînd toate orașele țării, căci, pornise la drum cu Marieta Ionașcu, Miciora, Leonard, Ciucurette, Carussi, Maximilian și *Niculescu-Buzău*. Niculescu-Buzău obținuse pretutindeni succese răsunătoare în rolul „maiorului Mura" din opereta cu același nume. „Eu sunt maiorul Mura" și eu sînt „maiorul Maiurică" erau pe toate buzele spectatorilor din orașele prin care se oprise trupa. La Iași, unde se pare că a murit și elefantul circului „Sidoli" și în care a avut loc întîmplarea pe care mi-am propus s-o povestesc, Teatrul Național era proprietatea primăriei. Era obiceiul ca, la fiecare spectacol, să se distribuie studenților un număr de bilete gratuite. Acuma, fie că primăria va fi distribuit cu prilejul reprezentării *Maiorului Mura* un număr de bilete mai mic ca de obicei, fie că pretențiile studențimii vor fi depășit posibilitățile, un grup de studenți a organizat o manifestație de protest, în chiar timpul spectacolului. S-a întîmplat ca scandalul să înceapă tocmai în momentul cînd Niculescu-Buzău era în scenă și în care își ataca cupletul :

„Eu sînt maiorul Maiurică, rică,
rică" etc.

În galerie începuseră fluerături, huiduieli și tropote. Parterul protesta, cerînd evacuarea zurbagiilor și continuarea spectacolului. Grigoriu, directorul trupei, apăru pe scenă, adresîndu-se galeriei cu vorbele :

— Domnii mei, am stăruit eu însumi la primărie să vi se dea un număr mai mare de bilete. Primarul n-a vrut. Ce sînt vinovat eu cu trupa ?

— Să ne dea locuri în picioare, la parter, i s-a replicat.

— Se opune poliția, a răspuns Grigoriu.

Dialogul dintre scenă și galerie se aprinsese, degenerînd în vacarm. Enervat, Niculescu-Buzău apostrofă manifestanții :

— Să vorbească numai unu !

— Dar cine ești dumneata ? răcni un energumen.

Urmînd imboldul spontan al unei neașteptate și fericite inspirații, Niculescu-Buzău își întinse în lături umflăturile de la pantalonii bufanți și reluîndu-și exact poziția pe care o avusese la începerea scandalului începu :

„Eu sînt maiorul Maiurică, rică,
rică" etc.

Orchestra l-a urmat, parterul a aplaudat: fiara se potolise.

Ce aplicare mai bună se poate da celebrului *castigat ridendo mores ?*

Tudor Vianu și teatrul

Fire sensibilă și lăuntric armonioasă, de o sobrietate solemnă, Tudor Vianu era academician înainte de a fi (cum se spune) ales și continuă să rămînă în intimitate poet, chiar după această olimpică învestire, întîmplată recent totuși.

Îmbinate armonios, spontaneitatea și măsura, ponderea și neliniștile dau personalității sale profilul frumuseților ritmice și privilegiul perspectivei. E în gîndirea lui un înalt echilibru arhitectural și tresare din sensibilitatea profesorului un acord liric. Recursul statornic la clasici, de care s-a îndrăgostit, îndrăgostind la rîndu-i pe alţii ; ideile, concepţiile, celebrate întotdeauna de pe poziţii verificate de vreme, pledate continuu cu argumente convingătoare şi cu trimiteri la izvoare de prestigiu, dau nota lor gravă activităţii multiple a unui spirit de discrete frămîntări. Discreţia e un simptom de rafinament intelectual, care îl caracterizează pe Tudor Vianu. Prezenţa sa în cultura noastră sugerează coerenţă, echilibru şi simetrie, conţinînd — sub aparenţe — elanuri şi o natură contradictorie. Credem că ea este aceea care l-a apropiat de teatru şi de problemele teatrale.

Sărbătorit de curînd, cu prilejul unei vîrste pe care febrila sa capacitate creatoare o dezminte, folosim împrejurarea ca pe un scurt popas lîngă atenţiile şi sufletul cu care estetul, profesorul şi criticul Tudor Vianu a pătruns în lumea teatrului. E vorba numai de schiţarea preocupărilor sale de acest gen, iar nu de o analiză, şi cu atît mai puţin de o sistematizare a lor.

Cu ce a început interesul acesta ? Poate cu o pagină din *Faust*, poate cu un vers de Sofocle, poate cu o replică din Shakespeare, poate cu vreo reminiscenţă din Caragiale... Cînd s-a stîrnit ? N-au niciodată precizie în timp naşterile unor atari pasiuni. Va fi fost pe vremea studenţiei ? Sau mai tîrziu, în anii dintîi ai „Sburătorului" ?

Sau şi mai tîrziu, acum un sfert de veac, cînd Al. Mavrodi, directorul de atunci al Teatrului Naţional din Bucureşti, înfiinţînd Academia de ştiinţe teatrale, îl invită să ţină acolo un curs despre *arta actorului*, publicat ulterior sub acelaşi titlu în editura „Vremea". La data aceea, Tudor Vianu era conferenţiar universitar. Cine ştie dacă polivalenta sa curiozitate, sau mai mult probitatea şi judiciozitatea, sau toate la un loc, se întruniseră ca să facă din paginile cursului de atunci, de altminteri de proporţii modeste, o contribuţie cu atît mai de preţ cu cît cultura teatrală romînească nu avea şi nici nu are încă prea multe lucrări asemănătoare.

Bazate pe o vastă, metodică şi conştiincioasă documentare asupra teoriilor moderne despre teatru, punctele sale de vedere de acum 25 de ani îi îngăduiau concluzii a căror valabilitate se păstrează încă, îndeosebi fiindcă şi autorul lor, ca atîţia cărturari înaintaşi, considera teatrul în general drept o şcoală a popoarelor şi apăra tradiţiile realiste ale celui romînesc.

Autonomia relativă şi specificul originalităţii fiecăruia dintre realizatorii unui spectacol constituiau evidenţe. Prin arta sa, actorul dă forma cea mai perfectă tendinţei — comune întregii omeniri — de a ieşi din propria-ţi personalitate, preluînd conţinutul unor individualităţi străine. Mijloacele specifice de exprimare ale actorului le alcătuiau „modificarea fizionomiei şi a atitudinii corporale, inflexiunile vocii şi varietatea debitului verbal". Creaţia lui e influenţată de textul dramatic, de rolul interpretat, de ansamblul scenic şi de societatea în care trăieşte. Dar, înzestrat cu acea sinceritate despre care s-a spus că e însuşi talentul scenic, stă în puterea lui misterul de a transforma un text inert de operă literară, de a-i continua viaţa dincolo de haina tipografică, de a umple clipa cu sugestia vieţii însăşi, topind toate elementele epice şi lirice ale dramei într-un prezent nemijlocit.

Ce rol joacă sentimentul şi raţiunea în viaţa actoricească ? La baza manifestărilor fizice ale actorului stau trăiri adevărate, sau totul nu-i decît un simulacru de trăire ? „Actorii care imită semnele exterioare ale unei pasiuni — spunea Lessing — pot ajunge pînă la urmă a fi dominaţi de ea", şi Tudor Vianu e de aceeaşi părere, aducînd o precizare importantă în legătură cu natura sentimentului trăit de actor pe scenă, care este „mai degrabă o atitudine sentimentală decît un sentiment adevărat... este unul pur atitudinal şi capabil în chip firesc de a se însoţi cu orientările inteligenţei".

Deşi nu marchează decît o treaptă, deşi nu este decît unul din drumurile pe care a mers pasiunea faţă de teatru şi problemele sale, a profesorului Tudor Vianu, *Arta actorului* se cuvenea cu precădere menţionată. Diverse alte zăbave rămîn încă posibile lîngă o atare lectură. *Arta actorului* explică, învaţă, discerne şi sugerează.

Observaţii şi incursiuni literare asupra lumii privite ca teatru găsim însă în mai toată opera lui Tudor Vianu. Veche şi scumpă preocupare a sa, în anii de după 1944 profesorul a revenit la teatru, fie în scris — în cronicile sale dramatice — , fie prin aportul său în funcţia de director al Teatrului Naţional (1944—1945), acordîndu-i un interes divers și amplu. Pătruns de importanța pe care textul dramatic îl are în teatrul care „propagă idei și năzuiește să stîrnească curente sociale", Tudor Vianu își îndreaptă principala atenție asupra textului. Erudiția sa recunoscută îi permite să aibă o privire de ansamblu în judecarea și situarea operei de artă, talentul de scriitor îl face să evoce sugestiv personalitatea autorului, capacitatea omului de știință îl duce la sezisarea exactă a sensului fiecărei piese. Dacă o temeinică cunoaștere a operelor clasice îi îngăduie dezvăluirea subtilă a rezonanței lor în actualitate, sensibilitatea cu care descoperă frumusețea autentică fac din profesorul Tudor Vianu un sfetnic prețuit al dramaturgilor contemporani. Îndemnîndu-i să compună „drame, comedii adînc grăitoare pentru transformările care se petrec în țara noastră", Tudor Vianu are exigențe mari, legate de măiestria literară. Convingerea că „teatrul nu poate instrui și perfecționa pe nimeni decît prin seducția lui" îl face să pretindă dramaturgiei să zidească oameni adevărați și să lege situații pline de mișcare, atît de patetice prin tragicul sau hazul lor, încît spectatorii să le iasă în întîmpinare cu încredere și să se despartă de ele modificați și îmbogățiți.

Alături de text, Tudor Vianu se preocupă de toate aspectele unui spectacol și de toți cei prin strădania cărora spectacolul de artă cucerește o sală de spectatori și educă un popor. Apreciază măsura, sobrietatea, eleganța fără ostentație în jocul unui actor, priceperea regizorului de „a-l face pe actor să se miște și să vorbească cu adevăr pe scenă", fantezia scenografului care găsește detalii expresive, imagini scenice inedite și interesante. Dacă tot mai mulți creatori vor da spectacole răscolitoare, pline de umanitate și adevăr, poate că, dintre ei, nu puțini vor fi ascultat cu atenție, respect și recunoștință, cuvîntul lui Tudor Vianu.

Silvia CUCU

Iosif Vulcan

La comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Iosif Vulcan s-a trecut poate prea ușor peste activitatea sa ca autor dramatic și organizator al începuturilor teatrului din Ardeal.

Directorul revistei „Familia", animatorul tuturor manifestărilor culturale din Ardeal, poet și om de teatru, Iosif Vulcan a fost un spirit larg cu orientări consecvent democratice ; o dovedește spiritul revistei pe care o conducea și care publica, prima dată la noi, portretul lui Karl Marx. E cunoscut de asemenea mai ales faptul că Iosif Vulcan a publicat pentru prima dată în paginile revistei sale poeziile celui căruia i-a schimbat și numele din Eminovici în Eminescu. Mai puțin cunoscută este opera de organizator al teatrului din Ardeal și, mai ales, opera dramatică a directorului „Familiei".

Pe la 1870, Iosif Vulcan întemeiază „Societatea pentru crearea unui fond de teatru romîn" care a ființat, din punct de vedere juridic, pînă în anul 1934 (Asociația nu-și mai avea un rost după înființarea Teatrului Național din Cluj). Această „Societate" a stimulat organizarea unui teatru romînesc în Ardeal, a încurajat literatura dramatică și a organizat turnee în toată Transilvania.

Chiar înainte de înființarea „Societății", la sugestia lui Iosif Vulcan, s-au efectuat turnee ale trupelor teatrale din Romînia : Fani Tardini (1863), Mihail Pascaly (1868) și Matei Millo (1870), care au contribuit la dezvoltarea gustului pentru teatru în Ardeal.

Revista „Familia" publica numeroase recenzii teatrale, articole și discuții în legătură cu teatrul. Uneori, în revistă, apăreau și biografii ale marilor dramaturgi clasici și marilor actori, apreciați pe atunci în toată Europa.

În legătură cu difuzarea literaturii dramatice romînești, amintim publicarea dramei lui B. P. Hașdeu *Domnița Ruxandra* („Familia", IV, 23 și n. 1868). În 1870 în „Familia" Eminescu publică articolul „Repertoriul nostru teatral".

După 1898, „Societatea pentru crearea unui fond de teatru romîn" inițiază publicarea unei colecții intitulată „Biblioteca teatrală" unde Vulcan își publică două piese originale (*Prologul* și *Soare cu ploaie*).

Ca dramaturg, astăzi uitat, Iosif Vulcan publică numeroase piese în care se resimte influenţa teatrului lui Vasile Alecsandri. Cea mai veche încercare dramatică este comedia romantică într-un act *Secretul* („Familia", 1870) al cărei subiect este reluat mai tîrziu în comedioarele *Chiriaşul fugit* şi *Cui cu cui.*

În 1874, Vulcan publică în „Familia" comedia *Alb sau roşu.* Toate aceste comedii, care au o atmosferă uşoară de vodevil, cu intrigi amoroase şi conjugale, nu sînt suficient închegate din punct de vedere dramatic.

Mai realizate şi, în acelaşi timp, mai realiste pot fi considerate piesele: *Ştefan Vodă cel Tînăr* şi *Mireasă pentru mireasă.* Comedia în trei acte *Mireasă pentru mireasă* merită toată atenţia istoricilor literari pentru problemele pe care le pune, cu tenacitate, scriitorul. În această piesă Vulcan face o critică limbii pocite cu care se înfumurau parveniţii timpului.

Ca o curiozitate pentru vremea aceea poate fi amintită activitatea dramatică a lui Iosif Vulcan în domeniul teatrului pentru copii, prin fantezia în versuri *Nunta lui Pirjol.* Tot în versuri Iosif Vulcan a scris poema dramatică *Deşteptarea lui Traian.*

Printre „cînticelele" sale comice amintim numai: *Renegatul, Însurăţilă* şi *Ciobanul din Ardeal,* în care unul din eroi spune:

> Ţara asta-i ca şi-o turmă
> Unde jaful nu se curmă.

Cîteva din piesele sale inedite se găsesc la Biblioteca de Stat din Sibiu, provenite din colecţia lui Horia Petra Petrescu, fost secretar al „Societăţii pentru crearea unui fond de teatru romîn" şi director al „Revistei teatrale" (1911).

Fără să aibă o valoare artistică deosebită, teatrul lui Iosif Vulcan a avut o importanţă deosebită la vremea lui, atît prin problemele pe care le-a ridicat cît mai ales prin faptul că era o contribuţie la formarea unui repertoriu autohton, în epoca de formare a dramaturgiei noastre originale. Prin opera sa dramatică Iosif Vulcan a stigmatizat moravurile societăţii burgheze din Ardeal din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Fără posibilitatea unei reeditări, opera sa dramatică aduce ceva din tematica literaturii lui Slavici, tratată cu o tehnică teatrală asemănătoare lui Alecsandri. Scrise la nivelul înţelegerii artistice a publicului căruia se adresau, piesele sale au azi o deosebită valoare documentară.

Emil MANU

Estrada la „Tineret"

Ne ducem la spectacolele de estradă cu o strîngere de inimă. De cele mai multe ori, din pricina textului împănat cu şabloane, cu clasicele „critici constructive" la adresa taxatorilor de tramvai şi a celor de la Aragaz.

Invitaţia Teatrului Tineretului ne-a surprins. Era vorba de un spectacol de estradă prezentat de „prozişti", cu toate că prezenţa veteranului H. Nicolaide putea însemna o garanţie.

Tineretul rîde, tineretul cîntă ne-a produs însă o impresie deosebit de agreabilă. Un text subţirel, semnat de H. Nicolaide şi Jack Fulga, cuplete amuzante, unele scheciuri foarte hazlii, multă fantezie (fără montare de „sute de mii"), turnată între perdele de catifea şi panouri de carton. Ceea ce caracterizează spectacolul de la „Tineret" este însă bunul simţ, ponderea şi chiar prezenţa... unei intenţii artistice, care lipseşte atît de des teatrului nostru de specialitate, caracterizat prin montări fastuoase în care textul adie vag undeva...

L-am admirat pe Nicolaide, dezinvolt „spunător" de cuplete, secundat de Florin Vasiliu, care nu şi-a uitat începuturile revuistice. Victoria Mierlescu şi Florica Demion au desfăşurat o bună cantitate de vervă şi haz, ca şi G. Oprina şi Cicerone Ionescu. Poante noi, spirite ardente, versuri sprinţare au făcut să uităm frecventele contradicţii dintre cîntăreţi şi orchestră (mai ales primadona de bell canto), ritmul încă nefixat, lungimile exagerate ale unor scene („gondola"), lipsa de umor („femeile celebre") a altora.

Surpriza oferită de spectacol a fost urmată de o a doua: am aflat că acest spectacol a fost special pregătit pentru deplasări pe teren, fabrici, instituţii, sate. „Munca pe teren" se face, deci, la un ridicat nivel calitativ. Şi noi care voiam să-l dăm exemplu Teatrului de Satiră pentru spectacole centrale...

Actorii de la Teatrul Tineretului au repetat voluntar în timpul lor liber şi H. Mălineanu a compus pentru ei o muzică inspirată.

După cum se vede, Teatrul Tineretului a privit cu seriozitate matură problema unor spectacole vesele!

Al. P

Afiş ... afişe ...

Parafrazînd afirmaţia lui Buffon: „stilul este omul", am putea afirma la rîndul nostru, că „afişul este oglinda teatrului". Într-adevăr, trecătorul mai puţin grăbit sau cetăţeanul care-şi aşteaptă într-o staţie autobuzul sau tramvaiul, şi are timp să-şi rotească privirea pe un panou al afişajului public, are prilejul unei meditaţii pe această temă. Iată, înşirate la rînd, afişele Teatrului Naţional „I. L. Caragiale": *Regele Lear, Judecata focului, Apus de soare, Caleaşca de aur, Ovidiu etc.* Mari, albe (de un alb incert, murdar) fără nici un chenar, pe care sînt înregistrate pur şi simplu, de sus în jos, cu litere negre sub majusculele care pomenesc gros titlul piesei, numele actorilor, regizorului, pictorului scenograf etc. Nimic sărbătoresc, nimic important. Oare atît să li se cuvină unor spectacole de dimensiunile *Regelui Lear, Ovidiu* sau *Apus de soare?* Oare atît să merite *Caleaşca de aur* sau *Judecata focului?* Aceste spectacole de mare montare, cu decoruri bogate, costume colorate, cu distribuţii care cuprind nume ce fac cinste teatrului romînesc, se recomandă ele în mod corespunzător atenţiei publicului în asemenea afişe? Ştim că Teatrul Naţional, prin tradiţii, şi-a impus un afiş sobru, simplu şi serios, şi nimeni nu are nimic împotriva acestei tradiţii. Dar oare, sobrietatea, simplitatea şi seriozitatea exclud cu desăvîrşire estetica, armonia, interesantul? Credem că nu.

Mai departe, ochiul privitorului întîlneşte un alt grup de afişe care, de data aceasta, îi oferă ocazia să gîndească asupra unui alt aspect al problemei. Sînt afişele Studioului actorului de film „C. Nottara". Ele anunţă *Microbii, Seara răspunsurilor, Nota zero la purtare, Mătrăguna* şi *Hotel Astoria.* Din toate aceste afişe, mici, curate şi mediocre, se desprind două, cu deosebire de bun gust şi atractive: *Microbii* şi *Hotel Astoria.*

Afişele Teatrului Municipal nu opresc cu insistenţă privirea; ele mărturisesc o remarcabilă îngrijire şi seriozitate şi o egală preţuire a spectacolelor. Astfel, pe rînd, premierele ne-au oferit compoziţii semnificative pentru *Nebuna din Chaillot, Horia* şi *Învăţătoarea.* Odată intrate în repertoriu, aceste spectacole se recomandă demn, corect, în afişe de dimensiuni egale, cu caractere roşii pe fond alb, încadrate frumos, alături de spectacole noi cum e *Uraganul* sau de spectacole mai vechi ca: *Don Carlos, Pădurea, Don Gill de Ciorap verde* etc.

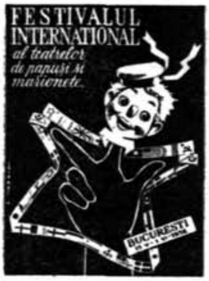
Ne oprim aici cu exemplificările. Nu mai insistăm asupra inconsecvenţei cu care sînt concepute afişele Teatrului Armatei — afişe încărcate, greoaie, alături de altele anonime — nu ne oprim la afişele Teatrului Tineretului, devenite notorii prin repetare, banalitate şi gust mediocru şi, în fine, trecem peste cele ale Teatrului C.F.R. Giuleşti, care, aşa cum sînt — nesemnificative, poate — au şi darul de a fi foarte greu de întîlnit pe panourile afişajului public.

Ceea ce vrem să se desprindă din aceste însemnări fugare, este imperativul unui nou mod de a gîndi asupra rostului afişului de teatru. Departe de a fi un simplu anunţ, el este şi trebuie să devină, dacă nu este încă, o carte de vizită a spectacolului în particular şi a teatrului în general. El este, în acelaşi timp, o invitaţie, o chemare la spectacol şi trebuie să răzbată din întreaga lui concepţie, odată cu ideea piesei pe care o recomandă şi profilul artistic al teatrului. Cu alte cuvinte, gîndit de la piesă la piesă — cu imaginaţie şi bun gust — el trebuie să fie tocmai prin unitatea de concepţie o oglindă a teatrului respectiv.

Nic. MOLDOVAN

meridiane

Vivat Unima!



Artiştii minuitori de marionete din Europa şi din cele mai îndepărtate puncte ale globului s-au întîlnit la cel de al V-lea Congres la Praga, mîndri de vechile tradiţii de prietenie şi colaborare internaţională ce îi leagă de ani îndelungaţi.

„Vivat UNIMA!" Aceste două cuvinte înscrise pe panourile care îmbrăcau sălile congresului sau rostite de congresişti în caldele lor saluturi sintetizează atmosfera entuziastă care a domnit în timpul acestui congres.

Întîlnirea marionetiştilor s-a desfăşurat într-o ambianţă de caldă familiaritate, în spiritul respectului şi al prieteniei însufleţite. O familie de animatori, pasionaţi ai colaborării şi cunoaşterii păpuşarilor din toate ţările, uniţi printr-o dragoste comună pentru nobila lor artă. O familie care numără printre membrii săi, pionieri ai teatrului de păpuşi ca Max Iacob, Serghei Obrazţov, Karl Schöder, Maria Signorelli, Dr. Jan Malik, artişti cu o îndelungată şi bogată experienţă.

„UNIMA" — organizaţie în cadrul căreia se asociază de bună voie păpuşarii din întreaga lume, cum se spune în noul statut al organizaţiei — are drept scop să reunească pe toţi artiştii teatrelor de păpuşi, pe teoreticienii şi criticii artei păpuşăreşti, pe toţi iubitorii acestui gen, pentru dezvoltarea acestei arte, a cunoaşterii şi popularizării realizărilor artistice păpuşăreşti în întreaga lume.

În timpul dezbaterilor au fost pomenite cu deosebit respect numele marilor prieteni ai organizaţiei: G. B. Shaw, M. Maeterlinck, Gaston Baty, Gordon Craig; pătrunsă de o adîncă emoţie, adunarea a păstrat un minut de reculegere în memoria fondatorilor săi: Dr. Jindrih Vésely, Paul Jean, Joseph Skupa.

De la primul congres, care a avut loc la Praga în 20 mai 1929, s-au scurs 28 de ani. Congresele următoare de la Paris, Liège şi, în 1933, Liubliana au continuat cu succes activitatea începută. Cel de al V-lea Congres s-a întrunit la Praga, în decembrie 1957, în condiţii optime de organizare, după o lungă şi nedorită întrerupere, pricinuită de gravele evenimente care au zguduit, în perioada ultimului război mondial, continentul nostru. El s-a desfăşurat într-o atmosferă sărbătorească, dominată de bucuria unanimă pentru reluarea activităţii. Congresul al V-lea a demonstrat elocvent că prieteniile legate „în jurul scenei cu păpuşi" nu se uită.

În raportul său dr. Jan Malik — secretar general al UNIMEI — a evidenţiat cu satisfacţie prezenţa în cadrul congresului a unor noi teatre de păpuşi care au luat fiinţă abia în ultimii ani, teatre ce îmbogățesc patrimoniul artistic al păpușarilor cu un valoros tezaur național Gerald Morice (Anglia) și Jean Loup Temporal (Franța) au afirmat importanța locului pe care arta păpușărească îl ocupă în cultura teatrală universală. S. V. Obrazțov, d-na Genthe, dr. H. Purschke și Meher Contractor (India) au consemnat cu bucurie contribuția socială educativă a păpușarilor.

Organizați în 4 comisii, 127 de congresiști reprezentînd 16 țări (Anglia, Franța, U.R.S.S., Cehoslovacia, R. F. Germană, Italia, Romînia, Polonia, Iugoslavia, India, R. D. Germană, Coreea, Indonezia, Ungaria, Bulgaria, Mongolia) au elaborat planurile de viitor ale UNIMEI.

Faptul că dezbaterile congresului au ocolit problemele de creație, cantonînd mai ales în sfera problemelor organizatorice, a trezit un îndreptățit regret, cu atît mai mult cu cît numeroși participanți așteptau cu nerăbdare prilejul unor astfel de discuții în măsură să favorizeze schimbul de experiență între diverșii artiști.

Iată tocmai de ce inițiativa țării noastre de a crea toate condițiile necesare organizării — în mai 1958, la București — a unui festival al teatrelor de păpuși a impresionat adînc, ea cîștigînd unanima adeziune și prețuire a congresiștilor. Căci festivalul de la București, bucurîndu-se de participarea unui însemnat număr de colective păpușărești, din diverse țări, oferă tocmai prilejul unor ample dezbateri pe marginea problemelor de creație, a unui rodnic schimb de opinii și experiență. În cuvîntul lor, S. V. Obrazțov, dr. Erik Kolar, Henrik Ryl, Lenora Spet au salutat inițiativa țării noastre. Mulți dintre vorbitori au sugerat organizarea celui de al VI-lea Congres al UNIMEI cu prilejul Festivalului.

Lucrările congresului s-au încheiat prin alegerea noului organ de conducere. Președinte al organizației a fost ales Max Iacob, artist și teoretician de seamă, iar vicepreședinți : S. Obrazțov și Vittorio Podrecca. Totodată a fost ales un prezidiu al organizației. Prezența unui păpușar romîn în prezidiul UNIMEI ne dă bucuria prestigiului pe care l-a cîștigat arta păpușărească din țara noastră.

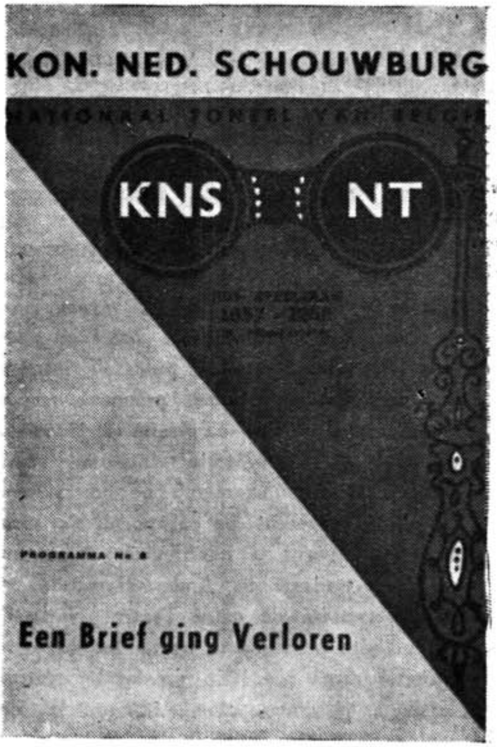
După festivalul european de la Braunschweig, din martie 1957, Congresul al V-lea de la Praga se înscrie ca o nouă manifestare a prieteniei și dorinței de colaborare internațională dintre păpușarii din toată lumea. Avem convingerea că Festivalul Internațional de la București va aduce contribuția sa la statornicirea unor legături trainice de colaborare între toate țările și va oferi artei noastre păpușărești un nou prilej pentru a-și populariza larg realizările.

Margareta NICULESCU

Universalitatea lui Caragiale

Ar fi fără îndoială utilă, în cazul lui Caragiale, întocmirea unei hărți pe care orașele și țările în care opera sa dramatică a fost reprezentată să fie însemnate printr-un stegulet. Această hartă „strategică" a cuceririi scenelor lumii de către unul dintre cei mai de seamă dramaturgi romîni ni se pare că ar materializa, într-un fel, universalitatea pe care o cunoaște astăzi Caragiale. Căci în zece ani de revoluție culturală, Caragiale nu numai că a fost redat repertoriului național, dar printr-o consecventă și pe deplin meritată popularizare a operei

Programul la „O scrisoare pierdută" (Teatrul Național Flamand din Anvers)



KON. NED. SCHOUWBURG

KNS NT

Een Brief ging Verloren

ION LUCA CARAGIALE
EEN BRIEF GING VERLOREN

Coperta la volumul „O scrisoare pierdută" (editat în Belgia)

sale peste hotarele ţării, el s-a făcut cunoscut spectatorilor din lumea întreagă care odată cu Caragiale, şi prin el, au luat cunoştinţă de valorile culturale ale unui popor în plină ascensiune.

La lettre pérdue, Poteriannoie pismo, Una carda perdida, Der verlorene Brief şi şirul acesta de titluri, care ar putea fi întregit cu denumirea vietnameză, poloneză, cehoslovacă, italiană sau egipteană a *Scrisorii pierdute*, se îmbogăţeşte într-una, căci Caragiale se impune mereu pe noi şi noi scene. Iată că recent, pe paşaportul *Scrisorii pierdute* a apărut o nouă viză. Piesa lui Caragiale, tradusă în limba flamandă, a fost reprezentată de către Teatrul Naţional Flamand din Anvers, în regia lui Maurits Balfoort, după ce, în prealabil, teatrul belgian a prezentat piesa, într-un fel de avanpremieră, în Olanda, la Rotterdam.

Een Brief ging verloren s-a bucurat de o caldă primire din partea spectatorilor şi a criticii dramatice. Este cu adevărat impresionant numărul ziarelor care au consemnat spectacolul Teatrului Naţional Flamand.

„De Standaard", „Antwerpee Post", „Het Toneel", „Het Volk", „De Nieuwe Gazet", „Gazet van Antwerpen" sau „Le Matin" şi „La Metropole" au publicat ample cronici în cuprinsul cărora sînt prezentate viaţa şi opera lui Caragiale. „Ion Luca Caragiale este un autentic dramaturg iar comicul său are un filon internaţional, scrie Yves Bourdon în „Le Matin". El îşi bate joc de cinici, de corupţi, dar atacă cu aceeaşi vigoare naivii şi imbecilii. Aceste personaje sînt eterne şi vor stîrni totdeauna rîsul..." Iar în „La Metropole" citim :

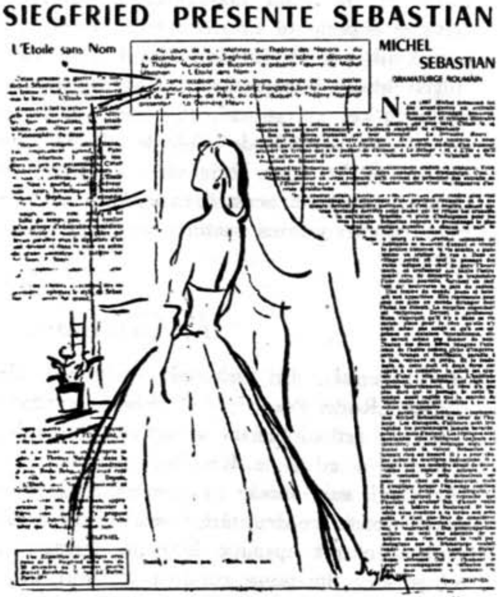
«Acest autor (I. L. Caragiale, *n.r.*), care este comparat cu Gogol şi Shaw, se impune fără nici o putinţă de tăgadă printre cei mai buni pamfletari din prima jumătate a acestui secol. Apreciem la el, simţul critic şi clarviziunea în ce priveşte burghezia care-şi închipuie că „pune totul pe roate", practicînd o politică stupidă în defavoarea oamenilor de condiţie modestă... „Een Brief ging verloren" demonstrează o gradaţie şi un echilibru perfect : avem de-a face cu un teatru adevărat pe care sîntem ispitiţi să-l calificăm drept clasic.»

Premiera *Scrisorii pierdute* la Anvers a prilejuit totodată popularizarea realizărilor teatrului romînesc, din ultimii ani. Regizorul Sică Alexandrescu, invitat la premieră, a împărtăşit ziariştilor, în cadrul unei conferinţe de presă, aspecte ale mişcării teatrale din ţara noastră, răspunzînd la o seamă de întrebări privind organizarea teatrală, legea drepturilor de autor etc.

Pe imaginara noastră hartă, flutură două noi steaguri : Rotterdam şi Anvers. Caragiale îşi continuă călătoria, purtînd pe întreg globul făclia culturii romîneşti.

Sebastian din nou la Teatrul Naţiunilor

Afirmîndu-se prin luciditate şi vervă satirică de la prima întîlnire cu spectatorii parizieni — în 1956, cînd *Ultima oră* a fost reprezentată la Festivalul Internaţional de Teatru —, dramaturgia lui Mihail Sebastian a dezvăluit recent aceluiaşi public o altă fațetă a sa, aceea a visului, a poeziei și duioșiei împletite cu un umor melancolic. De astă dată, emisara lui Sebastian a fost *Steaua fără nume* și prilejul reîntîlnirii l-a oferit unul din mult apreciatele și frecventatele „matinee ale Teatrului Națiunilor". Prezentate de W. Siegfried, Mona, Miroiu și celelalte personaje ale piesei au adus pe scena pariziană un suflu de omenie și prospețime, prilejuind totodată pentru critica franceză confirmarea înzestrării discrete și subtile a creatorului lor, al cărui meșteșug dramatic îl recunoscuse încă de acum doi ani. Publicația lunară „Rendez-vous des Théâtres du Monde" editată de Teatrul Națiunilor, a rezervat, în nr. 6 al său, un spațiu însemnat acestei manifestări. Alături de o succintă evocare a premierei „clandestine" a piesei, din timpul regimului antonescian, cînd numele ostracizat al autorului nu figura pe afiș, și de o schiță plină de grație reprezentînd-o pe Mona — ambele semnate de Siegfried — revista franceză publică și o prezentare a lui Sebastian, din care cităm, între altele: „Poezia și duioșia se insinuează, la Mihail Sebastian, în chiar miezul umorului. De altfel, dialogurile sînt rapide, personajele nu sînt vorbărețe, iar autorul însuși nu vînează replica de efect... un simț scenic pronunțat dă valoare replicilor. Sebastian nu lasă nimic la voia întîmplării... El s-a gîndit la toate, la cel mai neînsemnat amănunt de decor, ca și la gesturile actorilor și la costumul lor".



SIEGFRIED PRESENTE SEBASTIAN

L'Etoile sans Nom

MICHEL
SEBASTIAN
DRAMATURGE ROUMAIN

Pagină din „Rendez-vous des Théâtres du Monde", dedicată lui Sebastian

Știri din . . .

U. R. S. S.

● Una dintre cele mai populare povestiri lituaniene este închinată forței eroice și de jertfire a iubirii. Legenda vorbește despre tînăra Maia, care a preferat să moară decît să-și trădeze dragostea și iubitul. Această legendă i-a inspirat lui I. Rainis subiectul piesei *Dragostea e mai puternică decît moartea*. După cum aduce mărturie vie autorul, într-o prefață a lucrării, tragicele întîmplări care au făcut din Maia o eroină populară s-au petrecut aievea cu secole în urmă, la Riga. Dramaturgul aduce în dovedirea autenticității legendei o hotărîre judecătorească — prin care tînăra fată e condamnată la moarte — descoperită. secolul trecut, în pivnițele castelului Riga.

Piesa lui I. Rainis a fost inclusă în repertoriul Teatrului Dramatic Rus, care i-a încredințat lui V. Pigulevski traducerea ei în limba rusă. Direcția de scenă a spectacolului poartă girul lui I. Iurovski, artist al poporului din U.R.S.S.

● Teatrul Dramatic Rus „Samed Vurgun" din Baku a prezentat pentru prima oară în limba rusă piesa *Aidin* de Djafar Djabarlî, unul dintre întemeietorii dramaturgiei azerbaidjane sovietice. Acțiunea piesei se petrece la Baku, în ajunul revoluției. Eroul lucrării este un tînăr student, Aidîn, nevoit din cauza mizeriei să renunțe la studii și să-și caute un rost în viață. Fire visătoare, însetată de libertate, Aidîn piere în ciocnirea cu realitățile prerevoluționare.

Piesa s-a bucurat de o caldă primire din partea spectatorilor ruși.

● Teatrul de operă, balet și dramă „A. S. Pușkin" din Chișinău a sărbătorit recent a 100-a reprezentație cu piesa *Sărăcia nu-i viciu* de A. Ostrovski. Montată prima oară în anul 1954 piesa a fost vizionată pînă astăzi de aproape 40.000 de spectatori.

● Dramaturgia iakută a îmbogățit în ultimii ani repertoriul sovietic cu cîteva lucrări deosebit de interesante. Printre acestea, piesa *Frații* de S. Efremov, închinată războiului civil, și lucrarea *Fierarul Kiukiur* de D. Svițev-Omollon, care reflectă puternicele ciocniri sociale din perioada colectivizării agriculturii, se bucură împreună cu dramele istorice de o largă răspîndire. Printre dramele istorice sînt de menționat *Manciar* de V. Protodiakonov, care evocă momente semnificative din trecutul poporului iakut.

Recent, Uniunea Scriitorilor din U.R.S.S. a organizat o dezbatere în legătură cu ultimele piese ale dramaturgilor iakuți. Discuția a relevat aportul scriitorilor iakuți la dezvoltarea dramaturgiei sovietice.

- Teatrul „A.P. Salovatov" din orașul Mahacikal (Daghestan) a dat viață scenică unei noi piese a dramaturgiei daghestane. Este vorba de piesa *Ullubii* de Giamila Rustambov, care prezintă episoade din lupta poporului daghestan pentru instaurarea puterii sovietice, luptă în fruntea căreia s-a aflat comunistul Ullubii Buinakok

- Activitatea neobișnuit de vie, datorită Festivalului teatral unional, care a caracterizat începutul acestei stagiuni, a avut o puternică înrîurire asupra colectivelor teatrale de amatori. Hotărîte să nu cedeze pasul în fața teatrelor profesioniste, nenumăratele ansambluri de amatori care activează pe teritoriul Uniunii Sovietice s-au străduit și au reușit să prezinte în perioada Festivalului un număr sporit de spectacole și premiere. Dintre acestea a dobîndit un răsunet deosebit spectacolul, prezentat de cercul dramatic al uzinei din Tula, cu piesa *Ruptura* de B. Lavreniev.

- *Ploșnița* lui V. Maiakovski a încetat de a mai fi un bun exclusiv al teatrelor dramatice. Pe canavaua cunoscutei satire maiakovskiene, compozitorul G. Ludin a scris o comedie muzicală, intitulată tot *Ploșnița*. Premiera unională a avut loc la Teatrul din Piatigorsk, spectacolul fiind întîmpinat cu multă căldură.

Belgia

- Cu prilejul unui spectacol cu piesa *Încercarea* de Marivaux, studenții-actori din ultimul an de conservator, s-au întîlnit pe podiumul scenei cu vechea gardă de actori belgieni. Experiența, pe cît de originală, pe atît de interesantă, care a reunit pe actualii și foștii elevi ai Conservatorului Regal din Bruxelles, s-a bucurat de un deplin succes. Presa de specialitate a consemnat în unanimitate evenimentul, subliniind că în ciuda marcantei diferențe de vîrstă și experiență dintre diverșii interpreți, spectacolul s-a distins în primul rînd prin omogenitatea interpretării. Confruntîndu-și forțele cu cei „vîrstnici", tineretul s-a dovedit a fi un schimb de nădejde al teatrului belgian. Multe ziare belgiene au pledat în favoarea repetării acestei experiențe, de pe urma căreia viitorii actori au numai de învățat.

R. Cehoslovacă

- Într-unul din ultimele numere ale ziarului „Rude Pravo", Jiri Pober semnează un amplu articol consacrat rezultatelor celei de a VII-a ediții a Recoltei teatrale.

Articolul subliniază, în primul rînd, amploarea acestei confruntări teatrale care, anul trecut, a reunit aproape 800 de spectacole. Desfășurarea în bune condiții a unui concurs de atari proporții a pus în fața aparatului central din Ministerul Culturii și a organelor locale ale puterii de stat, o serie de sarcini organizatorico-artistice de mare răspundere ; în lumina rezultatelor dobîndite, se poate considera că ele au fost îndeplinite cu succes. A VII-a ediție a Recoltei a prilejuit multor teatre mari izbînzi artistice. Articolul din „Rude Pravo" citează spectacolul teatrului praghez D-34 cu piesa *Vera Lukesova* de Burian, cel al Teatrului Național din Bratislava cu *Minerii din Kutna Hora* de Tyl, spectacolul *Mama Curaj* de Brecht, realizat de Teatrul din Liben, ca și alte cîteva spectacole, prezentate de Teatrul Armatei din Martin, Teatrul din Ostrava și altele.

Rezultatele pozitive ale Recoltei — scrie Jiri Pober — sugerează posibilitatea, chiar necesitatea, organizării unor festivaluri teatrale de proporții mai reduse, la care ar putea participa colectivele teatrale din cîteva regiuni. Cu prilejul acestor festivaluri ar putea fi reprezentate lucrări aparținînd unei categorii determinate : fie piese originale fie piese străine, fie lucrări pentru tineret etc.

● Teatrul Armatei Cehoslovace a prezentat în premieră *Viscolul* de L. Leonov, o piesă scrisă în anul 1939, dar care nu a fost reprezentată pînă acum. În piesa sa, Leonov dezbate problema contradicțiilor dintre vechi și nou în conștiința oamenilor.

● O știre apărută în „Rude Pravo" ne informează că Teatrul D-34 din Praga va întreprinde după toate probabilitățile, în luna aprilie, un turneu în U.R.S.S.

● Teatrul din Pardubice (Boemia de răsărit) a sărbătorit recent 50 de ani de activitate. În ziua sărbătoririi, teatrul a inaugurat o a doua sală, care va adăposti spectacolele de cameră.

Danemarca

● Folketeatret din Copenhaga a prezentat de curînd în cadrul unui spectacol coupé, piesa *Foer Cannae* (Înainte de Cannae) de Kaj Munk, un dramaturg care a murit în timpul ultimului război mondial. Piesa, concepută ca un dialog dramatic între Hanibal și Fabius Cunctator, dezbate probleme de o vie actualitate: forțele păcii se opun forțelor războiului, spiritul de umanitate înfrînge orice manifestare a tiraniei.

Fără îndoială, piesa lui Kaj Munk, scrisă în preajma ultimului război, viza pregătirile beliciste ale naziștilor. Scurgerea anilor n-a alterat cu nimic mesajul piesei, care pe scena Folketeatret-ului a răsunat deosebit de impresionant, trezind un viu ecou în rîndurile spectatorilor.

R. P. Bulgaria

● Teatrul Tineretului din Sofia a întocmit un plan de activitate pe întreg anul 1958. Planul prevede un număr de opt premiere, din care amintim: *Fetița de la fabrică* de Volodin, *Focurile din aprilie* de V. Hancev, *Negustătorul din Veneția* de Shakespeare, *Sălbatica* de J. Anouilh, *Tom Sawyer* de M. Twain și *Cristalul „GS"* de Leonid Lvorski. Este interesant că de la inceputul stagiunii, Teatrul Tineretului a reprezentat șapte premiere, printre care *Căsuța de la marginea orașului* de Arbuzov, *Ultimul refugiu* de Remarque, *Fata de zăpadă* de V. Pekareva și altele.

Planul de activitate pe 1958 a fost întocmit în conformitate cu principiile de selecție a repertoriului, pe care directorul teatrului, Krîstiu Mirski, le-a enunțat recent cu prilejul unei convorbiri avute cu un redactor al revistei „Teatîr". Astfel, teatrul își propune să reprezinte doar lucrările care satisfac patru condiții, și anume: „să aibă un bogat conținut de idei și să reflecte probleme de actualitate; să fie scrise într-o formă artistică desăvîrșită; să fie atrăgătoare și interesante pentru marele public și să aducă o notă originală în peisajul dramaturgiei".

Franța

● Comedia Franceză a înscris în repertoriul actualei stagiuni, tragedia raciniană *Bajazet* și piesa *Ursul* de Cehov.

● În ultima vreme apare tot mai evident efortul oamenilor de teatru francezi de a activiza viața teatrală de pe întreg teritoriul Franței, fie prin crearea unor ansambluri de turnee, fie prin înființarea de noi teatre în principalele orașe ale țării. Exemplul oferit de Centre Dramatique de l'Est din Strasbourg este grăitor. Recent, presa franceză ne-a adus vestea că la Bordeaux a luat ființă un nou ansamblu artistic, care va activa sub denumirea de „Théâtre de Poche". Repertoriul noii formații n-a fost încă definitivat, dar după toate probabilitățile, spectacolul inaugural va purta girul lui Strindberg.

● Pierre Brasseur și-a asumat, alături de Suzanne Flon, conducerea teatrului l'Athénée, care a deschis stagiunea cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare.

Intr-o declarație făcută presei, Pierre Brasseur și-a manifestat intenția de a reprezenta cu precădere un repertoriu clasic. Următoarele premiere vor fi: *Tartuffe* și *Mizantropul*.

Totuși, cunoscutul actor nu a respins ideea reprezentării de piese moderne. Teatrul l'Athénée va acorda toată atenția mai ales creației moderne a scriitorilor tineri.

R. P. F. Iugoslavia

A IX-a ediție a Festivalului de vară de la Dubrovnik se va desfășura anul acesta sub semnul sărbătoririi a 450 de ani de la nașterea dramaturgului Marin Drjici. Printre spectacolele pe care le vor găzdui teatrele în aer liber de la fortul Lovrjenac sau fortul Revelin, se numără și cunoscuta comedie a lui Marin Drjici: *Dundo Maroie*. Pentru a ilustra popularitatea acestei comedii printre spectatorii iugoslavi, este suficient să arătăm că Teatrul Dramatic din Belgrad a sărbătorit recent într-un cadru festiv al 350-lea spectacol cu piesa lui Marin Drjici, care începînd din anul 1949 (cînd s-a înființat teatrul) figurează în repertoriul permanent al formației.

În afara pieselor lui Marin Drjici, Festivalul de la Dubrovnik va prezenta și o serie de spectacole din marea dramaturgie universală, dintre care *Hamlet* (în regia lui dr. Marko Fotez) și *Ifigenia în Taurida* (în regia d-rului Branko Gavella), reprezentate în fiecare an și a căror montare pe scenele festivalului a dobîndit o consacrare mondială.

● Teatrul „Atelier 212" a reprezentat recent piesa *Zburătorii spre cer*, datorită dramaturgilor D. Lebovici și A. Obrmovici. Lucrarea a fost distinsă cu premiul I la Festivalul dramatic de la Novi Sad, fiind apreciată drept cea mai bună dramă iugoslavă contemporană, reprezentată în stagiunea 1956/1957. Amintim că premiera absolută a piesei a avut loc pe scena Teatrului Național Sîrb din Novi Sad.

Portugalia

● Într-un interviu acordat revistei „Para todos" din Brazilia actrița portugheză Beatriz Costa a declarat printre altele, referindu-se la actuala situație a teatrului portughez: „Teatrul portughez, ca și cel brazilian, suferă de un rău comun: lipsa sălilor de spectacol. Avem actori excelenți, dar n-avem scene. Apoi, avem de luptat cu rigorile pe care cenzura le impune anumitor autori reprezentați în Portugalia". Dar, în pofida acestor piedici, Portugalia trăiește totuși un anumit reviriment al mișcării teatrale, pe care Beatriz Costa îl pune pe seama activității unor tinere grupări teatrale, decise să lupte pentru promovarea unui teatru de calitate. Dintre acestea, Beatriz Costa a citat formația condusă de Antonio Pedro și cea îndrumată de Ribeirinho, care „s-a impus ca un Jean Vilar al Portugaliei". Ambele formații activează la Lisabona. În încheierea interviului, Beatriz Costa a subliniat că teatrul trebuie să tindă a deveni „un aliment indispensabil vieții".

R. P. Ungară

● Anul acesta e vorba ca numărul festivalurilor teatrale din Europa să fie sporit cu încă unul: la Szeged se amenajează un amfiteatru cu o capacitate de 10.000 de locuri, unde va fi dat un ciclu de spectacole în aer liber. De pe acum, un comitet se ocupă cu stabilirea planului organizatoric al viitorului festival, la care vor fi chemate să participe și ansambluri străine.

Uniunea Sud-Africană

● Dacă pînă acum repertoriul formațiilor teatrale din Johannesburg și Cape Town era alcătuit, aproape exclusiv, din piese ale autorilor englezi și americani, în actuala stagiune se constată unele schimbări. Astfel — alături, e adevărat, de *Privește în urmă cu mînie* a lui J. Osborne — pe afișele teatrale din Johannesburg figurează, iarna asta, în orice caz două nume de autori străini: italianul Ugo Betti cu *Regina și rebelii* și francezul Jean Cocteau cu *Vocea omenească*.

Anglia

● Înregistrăm, pentru un eventual dosar al cazului „Teatru-Televiziune" (în Occident), părerea uneia din cele mai autorizate personalități teatrale engleze: Donald Wolfit, regizor, actor și pedagog: „Arta actoricească este diametral opusă interpretării actoricești la televiziune. Aci, piesele sînt condensate de la trei ore la o oră și un sfert, și de aceea sînt *adesea împinse spre melodramă* (sublinierea noastră). Pe de altă parte, nu poți fi în același timp bun actor și rob al butonului unui aparat".

● Am informat la timp pe cititorii noștri de năstrușnica pățanie a piesei lui Shaw *Pygmalion*, care a ajuns să fie pusă sub interdicție în Anglia, pentru a nu incomoda pe concesionarii (americani) ai versiunii muzicale (tot de origine americană). Indignarea manifestată atunci de numeroși oameni de cultură englezi a întîlnit deplina noastră înțelegere. Iată însă că acum ne vedem nevoiţi să înregistrăm rezultatul întrucîtva neaşteptat al acestei măsuri preferenţiale în favoarea popularizării creaţiei dramatice prin „musicals". De astă dată, victima este lucrarea lui Wilde: *Bunbury*, iar autorii... sînt englezi. Stîrniţi, se pare, în mîndria lor naţională, au ridicat mănuşa, hotărînd că dacă e vorba de comercializarea autorilor britanici, tot englezii sînt în definitiv cei mai indicaţi să o înfăptuiască. Şi aşa, trei englezi: Vivian Elles, Allan Bacon şi Henry Burke au creat, fiecare, o versiune muzicală a piesei în cauză, toate trei lucrările urmînd să vadă lumina rampei la Londra, în cursul acestei stagiuni. Lăudabilă emulaţie, nimic de spus!

Norvegia

● Asistăm astăzi fără îndoială la un fenomen general de reînflorire a artei păpuşăreşti. Interesul recrudescent al cercurilor largi de spectatori pentru acest gen spectacologic, vitregit în multe ţări, trebuie probabil pus pe seama spectacolelor prezentate în diversele capitale ale lumii de către ansamblul condus de Serghei Obrazţov, de teatrul lui Skupa şi, desigur, de „Ţăndărică" al nostru. Printre ţările care cunosc astăzi un avînt al artei păpuşăreşti se numără şi Norvegia. Pînă de curînd, în Ţara fiordurilor nu exista un ansamblu permanent de păpuşi. Înfiinţarea lui se datoreşte iniţiativei Bistifei Strom, care a pus bazele primului teatru de păpuşi profesionist. Deoarece ansamblul şi-a propus deservirea atît a spectatorilor din capitală, cît şi a celor din restul ţării, el nu şi-a fixat un domiciliu stabil, preferînd să cutreiere fără escale prea lungi toate regiunile ţării. Cît priveşte repertoriul, el este format din piese anume scrise sau adaptate pentru acest gen, traduse din limba rusă şi cehă. „Căci, a declarat directoarea teatrului, poveştile ruse şi cehe, atît de diferite de producţia hollywoodiană stereotipă, plac foarte mult, deopotrivă părinţilor şi copiilor".

S. U. A.

● *The Night of the Auk* (Noaptea pinguinului) de Arch Obler avea toate şansele să devină una dintre cele mai interesante piese ale dramaturgiei americane contemporane. În primul rînd, fiindcă acţiunea ei se desfăşoară într-o rachetă interplanetară care se reîntoarce pe pămînt dintr-o călătorie spre lună. În al doilea rînd, autorul demonstrează elocvent că în lumea capitalistă ştiinţa a abandonat obiectivele umaniste, devenind un instrument în mîinile celor pe cale să dezlănţuie un nou şi sîngeros război. Autorul reuşeşte să prezinte cu deosebită pregnanţă procesul de descompunere morală a unei lumi, în care ura, cinismul şi setea de înavuţire sînt trăsături dominante. Din păcate, Arch Obler nu a fost consecvent pînă la capăt, şi a abandonat spre sfîrşitul piesei linia critică, adoptată la început. Astfel, finalul este construit în modalităţile melodramei, iar puternica ciocnire dintre ocupanţii navei interplanetare, redusă la un conflict minor ca intensitate şi banal ca esenţă.

Cu toate aceste compromisuri, ce scad mult din valoarea piesei (şi care ar putea fi explicate într-o anumită măsură prin teama autorului de a nu-şi vedea, în alte condiţii, piesa reprezentată) lucrarea lui Arch Obler ni se pare interesantă, fie şi numai pentru faptul că atacă o problemă ca aceea a descompunerii morale a lumii burgheze, chiar dacă autorul nu i-a putut găsi o rezolvare pe măsura temei atacate.

Un amănunt: piesa este scrisă în versuri.

Chile

● Teatrul Experimental al Universităţii din Chile, după ce a reprezentat cu deosebit succes *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, în regia lui Domingo Piga, a înscris în repertoriu o piesă originală. Este vorba de drama *Mama Rosa*, datorită lui Fernando Debesa. Piesa relatează povestea unei familii aristocratice din Santiago, care a cunoscut la sfîrşitul veacului trecut o perioadă de glorie, pentru a ajunge astăzi pe pragul descompunerii. Unele ziare chiliene au desfăşurat o largă campanie publicitară în jurul piesei, subliniind că, în pofida accentelor ei melodramatice desuete, prezintă un deosebit interes pentru implicaţiile ei sociale.

cărţi-reviste

Ilustraţii scenografice la teatrul lui Caragiale[*]

Pentru prima oară a apărut anul acesta la noi în ţară un volum cu ilustraţii de pictură scenografică. Într-o epocă în care spectacolul teatral cunoaşte o răspîndire şi se bucură de o atenţie din ce în ce mai mare, dezvăluirea unora din secretele magiei scenice satisface, fără îndoială, o legitimă curiozitate a publicului şi este deci utilă şi binevenită. Dar, mai mult decît atît, volumul lui Siegfried, *Personaje şi decoruri din teatrul lui Caragiale,* poate lumina, prin intermediul unor imagini vizuale, unele elemente specifice ale creaţiei dramaturgice. Din acest punct de vedere este un lucru instructiv să se compare ilustraţia de carte cu ilustraţia scenografică la opera dramatică a lui I. L. Caragiale.

Pictura scenografică trebuie să încarneze ideile dramaturgului, să le concretizeze : ea îi *impune* spectatorului o anumită viziune, o anumită tonalitate a spectacolului, determinînd cadrul desfăşurării dramatice. De aceea, răsfoind paginile cu imagini atît de sugestive ale cărţii lui W. Siegfried, cititorul nu poate nici o clipă să facă abstracţie de traducerea acestor imagini în limbajul decorului scenic, nici de capacitatea lor de a oferi un cadru expresiv acţiunii, mişcării dramatice. Apare în acelaşi timp evident că pictorul este urmărit de ideea de a preciza prin detalii caracteristice, cit mai exact din punct de vedere istoric, universul cotidian al eroilor pieselor lui Caragiale. Aceste detalii, de costum sau recuzită, ca şi imaginile de ansamblu — interioarele — nu pot fi despărţite de ideea desfăşurării unei acţiuni. Ele reconstituie o lume, dar care îşi aşteaptă verificarea şi împlinirea prin spectacolul dramatic viu, în mişcare. Aşa se explică de ce Siegfried individualizează mai mult obiectele şi costumele decît figurile : limbajul pictorului scenograf este, în prim rînd, lumea lucrurilor neînsufleţite care, cu chibzuinţă şi competenţă alese, capătă viaţă prin ideea fundamentală a dramaturgului, dar mai ales prin jocul actorilor

Aceste caractere se reliefează mai clar atunci cînd comparăm personajele lui Siegfried cu cele ale lui A. Jiquidi, ilustraţii pentru *O scrisoare pierdută.* La Jiquidi, detaliile locale, piesele de costum, accesoriile nu au mai mult decît un rol minimal, indicativ : o strict necesară plasare în epocă. Accentul principal este pus aici pe caracterizarea fizionomiilor, a atitudinilor şi gesturilor. Lucrul este firesc : aceste ilustraţii au menirea de a întovărăşi lectura, şi atita tot. Peste gîndul scriitorului şi imaginea ilustratorului nu va mai interveni nimic ; aceste ilustraţii trebuie să trăiască prin ele însele. Jiquidi, ca şi Siegfried, sugerează atmosfera unei epoci, prin tipurile şi caracterele ei, dar fiecare dintre ei o face cu mijloace diferite : Jiquidi într-un limbaj mai concentrat, mai abstract, în care elementul satiric răsare tăios, stăpînitor ; Siegfried, într-un grai mai nuanţat cu inflexiuni lirice, uneori, în care satira, comicul grotesc sau ironia capătă rezonanțe mai adînci, împletindu-se cu evocarea unui stil de viață apus. Decorurile mai ales subliniază această trăsătură a viziunii satirice la Siegfried.

---

[*] *W. Siegfried:* Personaje şi decoruri din teatrul lui Caraghiale, E.S.P.L.A., 1957.

Studiate atent, atît decorurile de interioare, cît și cele de exterior — grădina în care se petrece ultimul act al *Scrisorii pierdute* — învederează amestecul între satira ascuțită și ironia indulgentă, comicul blînd. Astfel, interiorul pentru *Noaptea furtunoasă*, cele două decoruri pentru *D'ale carnavalului* cuprind elemente de satirizare brutală, directă, dar și altele, de zeflemisire ușoară, apropiată de granițele evocării poetice. În ce măsură acest adevăr este legat de viziunea coloristică a lui Siegfried și de stilul său grafic și dacă el se perpetuează în decorul efectiv, realizat pe scenă, rămîne o problemă de discutat. Acest procedeu al pictorului nu rămîne însă izolat într-un caz sau două, el apare și în felul în care sînt redate obiectele de recuzită: unele, cu o vervă satirică izbitoare, statuia lui *Napolion* din interiorul pentru *O noapte furtunoasă*, tablourile care împodobesc pereții salonului de frizerie din *D'ale carnavalului*, sau pretențioasa jardinieră din fier forjat, pentru *Scrisoarea pierdută*: altele însă, cu un umor ușor, nostalgic și binevoitor.

Armonios și unitar concepute, personajele și decorurile din teatrul lui Caragiale păstrează în același timp între ele o utilă diferență de ton ; și faptul este vizibil, mai ales, în cazul *Scrisorii pierdute*. Satirizate aspru și biciuitor prin toate amănuntele vestimentare, personajele *Scrisorii pierdute* evoluează, cu excepția actului III, într-un decor apropiat ca factură de interioarele tablourilor de gen ale lui Theodor Aman. Prin accentele puse însă pe detaliile caracterizării tipologice, Siegfried evită transformarea teatrului lui Caragiale într-o serie de spectacole de fast exterior, după cum evită, păstrînd veridicitatea evocării, exagerările grotești și deformarea adevărului istoric.

Oferind un prilej de rodnice meditații atît pentru oamenii de teatru și literatură, cît și pentru cei preocupați de problemele artei plastice, volumul lui Siegfried este o lucrare ce prezintă cu succes un domeniu încă prea puțin cunoscut marelui nostru public.

Amelia PAVEL

Timpul și societatea lui Goldoni *

Stimulată de prilejul aniversării marelui comediograf venețian, exegeza goldoniană a cunoscut, și ea, o sensibilă înviorare, concretizată în lucrări ce au depășit cadrul festiv, lărgind și adîncind perspectivele analizei, corectînd opinii depășite sau propunînd ipoteze noi. În acest climat se înscrie și cartea lui Manlio Dazzi, cunoscut studios al lui Goldoni, care prin însăși tema enunțată — poetica socială a lui C. G. — asumă un caracter de sinteză, de cuprindere, dacă nu exhaustivă, în orice caz panoramică a motivelor conținute în opera Venețianului. Ambiția autorului e de a-l „reîncadra pe Goldoni în societatea în care a activat", de pe poziția unui istoricism progresist, cu evidenta preocupare de a-și feri interpretările de orice fel de excese. Metoda folosită e filologică — în sensul italian al cuvîntului — adică „sub forma unei colaborări ideale pe pagină", ceea ce-i înlesnește lui Dazzi să aducă în discuție cele mai variate opinii critice, în special contemporane, să ia atitudine față de ele și, bineînțeles, să-și expună propriile vederi.

Lucrarea — scrisă cu limpezime de stil și cu prospețime eseistică — e mulată pe un plan riguros, subîmpărțită în capitole bine închegate, care-l ajută pe autor să nu scape nici un aspect din cele menite să-i reliefeze observațiia critică. Dazzi începe printr-o densă descriere a Veneției din secolul al XVIII-lea, determinîndu-i coordonatele economice și sociale (cap. *Ambianța*) și înfățișînd starea celor trei clase: nobilimea, burghezia și poporul, clase ce-și vor găsi reflectarea în însăși opera goldoniană. Deosebit de pregnante ni s-au părut cele trei capitole (*Veneția culturală, Goldoni și cultura* și *Arcadia, Antiarcadia, libertatea față de Arcadie*), în care se trasează un tablou elocvent al principalelor curente europene de idei, ce se încrucișau în Veneția înaintea revoluției franceze. Reiese clar de aici suprafața culturală a lui Goldoni și limitele ei, mai ales moderata lui adeziune la fermentul filozofic înnoitor, ce venea din Franța și din Anglia. Tot în sensul acesta sînt puse în adevărata lor lumină poziția și reacția lui Goldoni față de exigențele fie puriste, fie conservatoare ale academismului *(Arcadia)*.

---

* Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, colecția „Eseuri" (nr. 224), editura Einaudi, Torino, 1957.

Dar miezul eseului lui Dazzi îl constituie capitolele centrale și în special cele dedicate *Observației critice a societății, Nobilimii, Burgheziei, Poporului*, oarecum rezumate apoi în *Participarea lui Goldoni (Goldoni partecipe)*. Aici se relevează și contribuția originală a lui Dazzi. Neîndepărtîndu-se nici o clipă de textul goldonian — luat mereu ca mărturie și ilustrare — criticul argumentează cu evidență poziția criticismului lui Goldoni, pe care-l ferește atît de interpretările reacționare ale contemporanilor săi (Chiari), cît și de unele viziuni moderne ce pun accentul pe o conștiență polemică clasistă a dramaturgului. Simpatia și „participarea" lui Goldoni se îndreaptă integral spre burghezia din care autorul venețian provine și în care vede clasa cea mai sănătoasă și mai activă, pretabilă și ea la critică, dar în stare să-și corecteze singură viciile, fără alt model. Realismul lui Goldoni e considerat ca unul dinamic, caracterele sînt descrise în mișcare, prin tipizare. Cele trei clase sociale sînt „prinse în acțiune: nobilimea cu formalismul ei acid, care ar trebui să-i ascundă mizeria morală; burghezia cu prosteștile și scontatele ei ambiții cînd are deja, în negoț, în bogăție și chiar în îndrăzneală, o superioritate efectivă; poporul, ca o clasă a celor oprimați pe nedrept și care-și așteaptă răzbunarea".

Pentru a-și ilustra tezele, Dazzi analizează aproape fiecare piesă în parte, dar de o pregnantă rigoare și strălucire ni s-au părut interpretările și observațiile pe marginea *Feudalului* (piesă limită de critică a nobilimii), a *Femeilor ambițioase* și a *Gîlcevilor din Chioggia* („cea mai mare realizare artistică a sentimentului lui Goldoni pentru popor"). Nu lipsește nici o observație în caracterizarea nobililor, a simpatiei critice pentru burghezie și popor.

Figura lui Goldoni cîștigă, prin eseul despre care vorbim, un relief deosebit de expresiv, în special sub raportul inserării ei în timpul și societatea contemporană, cum și sub specia viabilității ei în istoria culturii mondiale. Dazzi își încheie studiul printr-un alineat edificator, atît în privința valorii operei lui Goldoni cît și a propriei sale lucrări: „Tocmai ceea ce e moralmente activ față de societatea timpului său, face din creația lui Goldoni o operă semnificativă și o face să ajungă pînă la noi, dincolo de termenii unui divertisment comic reușit din punct de vedere stilistic, nu anemică ci plină de miez și familiară, chiar și după accentuările polemice ale teatrului Revoluției (franceze — *n.n.*), după aprofundările dramatice ale comediei burgheze din secolul al XIX-lea, după excavațiile psihologice și filozofice ale teatrului contemporan".

Fl. P.

Un îndreptar pentru studenți *

În primăvara anului 1946 și-a început activitatea Academia de artă dramatică din Liubliana, astăzi un organism puternic de propășire a culturii în Republica Populară Federativă Iugoslavia. Prin înființarea Academiei de teatru din capitala Sloveniei se continua, de fapt, vechea tradiție a teatrului sloven, care, pornind de la firavele dar stăruitoarele manifestări pe tărîm dramatic și scenic ale echipelor de amatori, a ajuns astăzi să aibă reprezentanți ce fac față cu cinste confruntărilor internaționale. Muncind cu rîvnă și seriozitate pentru formarea viitoarelor cadre teatrale, preocupată de continua îmbunătățire a cursurilor predate, în așa fel încît să fructifice cele mai recente cuceriri ale artei spectacolului și să asigure o cît mai justă orientare și pregătire a studenților, Academia de artă dramatică din Liubliana și-a justificat din plin existența în complexul vieții culturale intense a Iugoslaviei. După aproape un deceniu de activitate neîntreruptă, avînd, deci, o acumulare de experiență și un început de tradiție proprie, Academia a purces la editarea unor buletine lunare, în paginile cărora consemnează munca depusă și roadele ei. Într-un fel, ni se pare că publicarea acestor buletine este, și ea, o consacrare a prestigiului Academiei care, așa cum subliniază rectorul ei, prof. France Koblar, în articolul „Zece ani": „fără a fi o Comedie Franceză sau un Burgtheater, reprezintă mai mult pentru Iugoslavia", pentru că este rezultatul străduințelor și al muncii pline de abnegație a profesorilor și tinerilor sloveni, doritori să întrețină nestinsă flacăra culturii.

---

* Gledališki list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, nr. 1/1956, 13/1957.

Principiul respectat consecvent în toate fasciculele parcurse de noi este următorul: fiecare număr e dedicat operei unuia sau mai multor autori dramatici, clasici sau moderni, jucați pe scena Academiei de către studenți. Dar această consecvență în structură nu are nimic monoton, pentru că temele articolelor publicate „pe marginea...." diferitelor creații dramatice sau personalități creatoare îmbrățișează o gamă, mergînd de la analiza social-istorică de ansamblu la evocarea unor izbînzi actoricești, prilejuite de respectiva operă dramatică. Astfel, numărul 1 al revistei, pornind de la spectacolul studenților cu piesa *Mult zgomot pentru nimic*, conține o serie de articole (semnate de prof. dr. Bratko Kreft, Filip Kalan, Bogomil Fatur, dr. France Koblar, Pino Maklar, Viktor Molka, Slavko Jan ș.a.) în care opera lui Shakespeare — om al epocii sale, observator abil al gusturilor publicului său, dar și artist universal prin excepționala sa forță dramatică creatoare, prin poetica sa subtilă și prin cunoașterea profundă a sufletului omenesc — este analizată în raport cu epoca sa, cu influențele suferite și cu cele exercitate asupra altor scriitori. În același număr se publică un articol al criticului sovietic M. M. Morozov, în traducerea lui Bogomil Fatur, intitulat „Shakespeare oglindit în critica literară", în care se arată cum a fost prețuită opera marelui Will de către contemporanii săi, de epocile ulterioare și astăzi, în Uniunea Sovietică. Morozov își încheie articolul prin cuvintele: „Pentru noi toți, Shakespeare este și astăzi unul din cei mai mari scriitori... pentru că el nu se mulțumește doar să contemple pasiv viața, ci depune în piesele sale eforturi active pentru zugrăvirea idealului umanist..."

Două fascicule (nr. 5 și 13) sînt dedicate lui Cehov. În prima, Bogomil Fatur, autorul articolului „Umanismul lui Anton Pavlovici Cehov (Profilul omului în artă)", se oprește printre altele asupra interpretării magistrale date de actorii M.H.A.T.-ului celebrei piese *Trei surori*. În același număr se publică și un fragment din amintirile lui Maxim Gorki despre Cehov. În nr. 13, Vt. Kralj se ocupă aproape exclusiv de *Livada cu vișini*.

Cu ocazia sărbătoririi a zece ani de la înființarea Academiei, a fost organizată o expoziție retrospectivă. O fasciculă a revistei (nr. 11) cuprinde catalogul acestei expoziții, în cadrul căreia au fost prezentate, printre altele, materiale privind reprezentațiile publice date de absolvenții Academiei. Repertoriul astfel consemnat este extrem de bogat și variat. Socotim interesantă reproducerea lui, măcar în parte: Shakespeare — *Cum vă place, Mult zgomot pentru nimic*; Molière — *Critica școlii femeilor, Improvizația de la Versailles, Sganarelle sau Încornoratul închipuit*; Cehov — *Trei surori, Livada cu vișini*; K. A. Treniov — *Liceenii*; Dostoievski — *Nopți albe*; M. Surinova — *Moș Gerilă*; Ibsen — *Hedda Gabler*; — Strindberg — *Domnișoara Iulia*; Oscar Wilde — *Soțul ideal*; O'Neill — *Patima de sub ulmi;* Jean Cocteau — *Monologuri*; Ivan Cankar — *Copiii*, ș.a.

Studenții Academiei au participat la diverse manifestări teatrale cu caracter internațional. Astfel, Festivalul internațional al facultăților de teatru, ținut în bătrîna cetate universitară bavareză Erlangen, le-a prilejuit prima afirmare internațională. Ei au reprezentat atunci piesa lui Armand Salacrou, *Margareta*. Elogiile au fost unanime. Finețea jocului și omogenitatea ansamblului au fost răsplătite prin îndelungi ropote de aplauze.

În articolul consacrat succesului înregistrat de tinerii actori și viitorii actori sloveni la următorul Festival de la Erlangen cu *Domnișoara Iulia*, Lojze Filipic arată (în nr. 9) că actorul reprezentînd o narațiune a cărei limbă nu are circulație internațională, are o sarcină deosebit de grea și importantă, căci doar prin măiestria sa artistică trebuie să poată ține în permanentă tensiune publicul necunoscător al limbii sale, să fie în stare să întrețină comuniunea continuă dintre el și spectatori. De aceea, i se cere o interpretare cît mai veridică și o viziune de sinteză asupra personajului, pentru ca să-l facă accesibil sensibilității și înțelegerii oricărui public.

Succesele obținute de absolvenții ei, în afara hotarelor țării, au înlesnit Academiei de artă dramatică posibilitatea de a-și crea vaste legături internaționale. Astfel, în ultimii ani, a fost organizat, printre altele, un schimb de publicații cu Société d'Histoire du Théâtre din Paris, Society for Theatre Research din Londra, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien ș.a.

În încheiere, vom mai semnala interesanta ilustrare a revistei (fotografii, facsimiluri documentare, schițe de costume și decoruri), ca și unele coperte izbutite (printre care aceea a numărului 12).

Angela DĂSCĂLESCU

calendar

Vasile Toneanu s-a născut la Călăraşi (Ialomiţa), la 15 octombrie 1869.

A urmat cursurile Conservatorului din Bucureşti, ca elev al lui Ştefan Vellescu şi la Paris ca elev al lui Got; în 1888—89 e angajat de I. L. Caragiale la Teatrul Naţional, în postul de gagist.

Activitatea artistică cea mai rodnică a lui Vasile Toneanu a fost inchinată, pe rînd, rolurilor din piesele originale: Farfuridi din *O scrisoare pierdută* şi Calfa din *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, Răzeşul din *Răzvan şi Vidra* de B. P. Haşdeu, Zelig Şor din *Manasse* de Ronetti-Roman, Lăcustă-Vodă din *Sînziana şi Pepelea* de V. Alecsandri etc.

A continuat să joace pînă în 1927, cînd cade paralizat, trăind apoi retras la Braşov, în casa fiicei sale.

Vasile Toneanu se sfîrşeşte din viaţă în dimineaţa zilei de 20 martie 1933.

Născut la Tîrgovişte, la 13 martie 1881, *Tony Bulandra* a urmat Conservatorul din Bucureşti clasa lui Constantin I. Nottara, între 1899 şi 1902.

După terminarea conservatorului a plecat la Paris pentru desăvîrşirea studiilor teatrale, audiind pe Sylvain, Paul Mounet, Leloir şi Le Bargy.

Înapoiat în ţară, reapare pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, ca angajat de la 1 octombrie 1903, în *Pygmalion* de G. Bengescu-Dabija, jucînd rolul lui Phadael.

Din 1905 şi pînă cînd părăseşte scena Teatrului Naţional (împreună cu Al. Davila, Lucia Sturdza-Bulandra, Marioara Voiculescu, G. Storin, Ion Manolescu, Romald Bulfinski), Tony Bulandra a creat pe Karl Heinz din *Heidelbergul de altădată*, pe Don Carlos, pe Gallus din *Fîntina Blanduziei* (la reluare), pe Romeo etc.

În vara anului 1909, îl găsim pe Tony Bulandra în „Compania dramatică Al. Davila", apoi la Teatrul Modern.

În 1913, Tony Bulandra, după o vremelnică activitate din nou la Naţional, înfiinţează compania sa teatrală proprie, a cărei activitate — fie la Teatrul Modern, fie la Teatrul „Comedia" —, dăinuie pînă în 1940. Pe lîngă dînsul, la conducerea acestei companii au stat: Lucia Sturdza-Bulandra şi, cu intermitenţă, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, V. Maximilian, G. Storin şi L. Caller.

Timp de 25 de ani, pe scena Teatrului „Comedia", Tony Bulandra a interpretat şi pus în scenă numeroase piese originale şi ale repertoriului universal, realizînd creaţii remarcabile.

După 40 de ani de activitate teatrală, perioadă în care a jucat peste 250 de roluri, Tony Bulandra încetează din viaţă în ziua de 5 martie 1943.

I. P. 2, c. 171

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

ERATĂ

La pagina 18, rîndul 11 se va citi: idealul superior al eticii comuniste. Bătălia se dă deci pe plan etic, între cei ce luptă pentru

(din vina redacției)

La pagina 25, nota 3 se va citi: In treacăt, îi atragem atenția (cu puțină bunăvoință se pot corecta) și asupra unor imperfecții de intonație: tendința spre sacadare în rostirea frazelor și de lungire cîntată a unor vocale, care îi împrumută uneori un iz de manierism desuet.

(din vina tipografiei)

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

HΣCVBA
ΣVRIPID

Lei 5